ت. س. إليوت



الأرض اليباب

الشاعر والقصيدة

دكتور عبد الواحد لؤلؤة

الأرضُ اليَبابُ

الشاعر وَالقصيدة

T.S.ELIOT
THE WASTE LAND

الطبعة الثالثة منقحة

١٩٩٥

ت . س . إليوت

الأرض اليباب

الشاعر والقصيدة

د. عبد الواحد لؤلؤة

المؤسّسة العربيّة
للدراسات والنشر
بناية برج الكارلتون – ساقية الجنزير
ت ٣١٢١٥٦ - ٣١٩٥٨٦ - برقيا. موكيالي. بيروت
ص. ب : ٥٤٦٠/١١ بيروت

إهداء

إلى القارئ العربي الجاد

مقدمة الطبعة الثالثة

صدرت الطبعة الأولى من هذا الكتاب قبل خمسة عشر عاما؛ وكان لسرعة نفادها، نسبة إلى دراسات من هذا النوع، أثر يوحي بأن القارىء العربي ما يزال بخير، تعنيه المعرفة الأدبية الجادة، يسعى إليها، لا يضيره من أي وعاء خرجت. ثم صدرت طبعة ثانية ضعف الطبعة الأولى عدداً، ومن بغداد، عام ١٩٨٦، ونفدت بسرعة ملحوظة؛ على الرغم من الظروف التي نزلت بالعالم العربي طوال هذه الحقبة من الزمن. وكنت استمع الى تعليقات كثيرة على اليوت وقصيدته، كما عرضها هذا الكتاب، من كثير من المتأدبين العرب، في ملتقيات شعرية ومواسم أدبية شاركتُ فيها بين مشارق العالم العربي ومغاربه. كان أغلب ما سمعته وقرأته من تعليقات يقع في باب الإطراء، الذي لا يطربني أبداً، لأنني كنت ألتمس رأيا ناقداً أفيد منه في طبعة لاحقة، ولأنني، كما أشرتُ في مقدمة الطبعة الأولى، لستُ أدّعي لحظة أن هذا الكتاب أفضل ما يمكن أن يكتب عن اليوت وقصيدته. لكن الأمر لم يخلُ من «انتقادات طريفة» قوامها أنني تجاوزت على سلطة كاتب «قدّ الدنيا» وأظهرت أخطاءه في الترجمة. ولكنني أحسب عهد الأمبراطوريات الأدبية قد أنتهى منذ زمان طويل. وأنا إذ أشير إلى «أخطاء» أو «سوء فهم النص» فإنني «لا أدّعي شيئا بغير دليله» كما يقول الرصافي. ثمة كاتب أخرج كتابا عن قصيدة اليوت، وأثبت أنه اعتمد ترجمتي في كتابه؛ لكنه يأخذ عليّ أنني أترجم كلمة dust إلى «تراب» وهو يرجع الى المعجم الذي يقول إنها تفيد «غبار». والعبارة في سياقها تقول «لَسوفَ أُريكَ الخوفَ في حفنة من تراب» (البيت ٣٠). يريد صاحبنا أن يجعلها «حفنة من غبار!» مما يدلّ على أنه لم يقرأ الانجيل، وهو المسيحي، ولم يسمع بعبارة

«من التراب والى التراب نعود». ولكن لا بأس، لأن باب «الاجتهاد» لم يُقفل! وثمة متأدب آخر، أعجبته مجاملتي له في مقارنة ترجمته بترجمة «مشاهير» غيره، فانقلب إلى أهله يتمطى، ونسي صفحتين من «المآخذ» أوردتُها بعد « المجاملة». ولكن لا بأس تارة أخرى، لنَدَع ألف زهرة تتفتّح!.

وإذ تدعو الحاجة اليوم الى طبعة ثالثة من «الأرض اليباب» فهُو أمرٌ يدعو الى العجب حقاً. أحسب أن القارىء العربي اليوم، بين الماء والماء، تائه في بُحران لا شُطآن فيه، ضائع في نفق لا ضوء في آخره، فكيف له أن يفكر بأهم قصيدة لأهمّ شاعر غير عربي طبع هذا القرن العشرين.، ونحن أمّة ديوانها الشعر؟!

أم تُراني «متشائماً» أكثر مما يجب؟! فهذا الشعر عندنا من قبل أن ينشد امرؤ القيس الى آخر «الفحول» من المعاصرين لا يخبو أواره. وإذا كان أجدادنا لم «ينفتحوا» على الشعر الإغريقي يوم نقلوا كتاب ارسطو في عهد المأمون، فإنهم قد فعلوا غير ذلك في عصور لاحقة، أدخلت في جسم الشعر العربي لقاحاً ونسغاً. وما جرى ويجري في هذا المضمار منذ نصف قرن في ديوان الشعر العربي قد يقنع «المتشائم» أن يجرّب «التشاؤل»، ولو الى حين.

عمان – صيف ١٩٩٥

دكتور عبد الواحد لؤلؤة
جامعة الزيتونة الأردنية

مقدمة الطبعة الأولى

يبدو لي أن مثل هذا الكتاب كان يجب أن يظهر في العربية قبل ثلاثين سنة من اليوم، اي عندما بدأ المتأدبون في بلادنا يكتبون عن الشاعر الناقد ت. س. اليوت، سواء في شكل دراسات او ترجمات. لقد تكوّن في ذهن القارىء العربي صورة عن اليوت وشعره لا أحسب انها على درجة كافية من الوضوح؛ وأحسب ان من واجب الذين توفروا على دراسة الشاعر ان يعينوا القارىء العربي، من غير أصحاب اللغات، ليصل الى فهم أوضح وصورة اكمل عن هذا الشاعر الذي ملأ الدنيا في الغرب، وشغل الناس فيها ممن لا يجدون في الشعر محض تقطيع وأوزان.

لقد بدأتُ بالتفكير في اخراج مثل هذا الكتاب منذ عشر سنين او يزيد، ولم يكن التكاسل هو الذي أخرّني، بل التواكل! كنت أحسب دائمًا ان ثمة من هو افضل مني لهذا العمل، ادباء وشعراء كانوا ينفحون القارىء العربي المتلهف للمعرفة بدراسات عن هذا الشاعر. لكني كنت أجد دوماً ان ثمة ما ينقص تلك الدراسات والترجمات لتكتمل الصورة؛ وأحسب اني رسمت في هذا الكتاب ما أرجو أن يعطي صورة تقترب من الوضوح عن الشاعر، في واحدة من اهم قصائد هذا القرن العشرين عرفها الغرب.

ولست ادّعي لحظة ان هذا الكتاب أفضل ما يمكن ان يكتب عن

اليوت. فالحديث عن الاشارات التضمينية لا نهاية له، والحديث عن علاقات الصور الشعرية ببعضها لا يمكن ان ينتهي. ولكن يجب ان يُرسم خط ينتهي عنده التفسير المعقول، ويبدأ لغو الحديث. وهذه الحدود هي سمة الفصل الرابع من هذا الكتاب.

وقد تعرّض الشاعر وقصيدته الى صنوف شتى من النقد خلال ستين سنة مضت، رأيت ان ألخّص اهم ما جاء فيها، لأقدم للقارىء العربي صورة عما يمكن ان يتعرض له شاعر وشعره في بلاد الغرب، تاركاً للقارىء ان يكوّن رأيه الخاص، مستنداً على ما أقدمه من تفسير وتحليل في الفصلين الرابع والخامس.

تشكل القصيدة في نظري، الى جانب آراء الشاعر في النقد، وثيقة مهمة من وثائق موقف الاديب من التراث. وقد كان مثل هذا الموقف مما شغل الادباء في بلادنا زمناً. وليس المهم ان يتفق القارىء مع الشاعر في موقفه من مسائل شتى، او لا يتفق؛ وليس المهم ان يحب هذا الشعر او لا يحبه؛ بل المهم ان يكون الرأي في هذا وذاك قائمًا على فهم صحيح، هو الضمانة الوحيدة نحو التقويم الموضوعي.

بغداد- حيّ الجامعة
نيسان ١٩٨٠

دكتور عبد الواحد لؤلؤة

١ – الشاعر

بـ تلك العادة الانكلوسكسونية * في تقصّي الشخص»
اليوت

قد لا يكون تحميلاً للتاريخ اكثر مما يحتمل أن يقف الباحث قليلاً عند العام ١٨٨٨، وهو عام وفاة الشاعر-الناقد الانكليزي (ماثيو آرنولد). كان آرنولد ابرز أديب في إنكلترا ختم القرن التاسع عشر. ذلك القرن الذي ابتدأ بتفتح الحركة الرومانسية في الأدب، وكان خير من تكلم في بداية القرن الشاعر-الناقد (صاموئيل تيلر كولردج) الذي نشر عام ١٨١٧ آراءه في نقد الشعر في كتاب سِيرَة أدبية فكان اهم ناقد أدبي، ربما في تاريخ الأدب الانكليزي برمته. كان يعرف ما يقوله عن الابداع الشعري، لأنه كان يتحدث عن تجربة شخصية، وعن رفقة مع شاعر كبير آخر هو (وليم وردزورث). كان يحاوره في مسائل الابداع الشعري، يوم اشترك معه في اصدار مجموعة شعرية عام ١٧٩٨ بعنوان قصائد غنائية قدّر لها أن تصبح دستور الحركة الرومانسية في الشعر الانكليزي، لا سيما بعد ان طبعت ثانية في الشهر الاول من عام ١٨٠٠، وكتب لها مقدمة مسهبة المساهم الاكبر في الحركة والانتاج الشعري، وردزورث.

في عام وفاة ارنولد في انكلترا، ولد في مدينة (سانت لويس) بولاية (مزوري) الأميركية، في السادس والعشرين من شهر أيلول، طفل سابع

---

* ملاحظة: P = پ، V = ڤ، Ch = چ، G = گ، گـ

لأسرة تمتد جذورها بعيداً في تربة انگلترا. كان هذا الطفل (توماس) الثاني بين الابناء. وكان والده (هنري وير اليوت) رئيس شركة لصناعة الطابوق بمدينة (سانت لويس)، وقد تخرج في جامعة (واشنتن) بتلك المدينة، وهي الجامعة التي أسسها جدّ الشاعر لأبيه (وليم گرينليف اليوت) دكتوراه في اللاهوت من جامعة (هارڤرد) ومؤسس (كنيسة الموحدين) في مدينة (سانت لويس). يرقى أسلاف الشاعر الى (أندرو اليوت) الذي هاجر من قرية (ايست كوكر) في (سومرستت) باقليم (ديڤونشاير) بانگلترا، ليستقر في (مستوطنة الخليج) في اواخر القرن السابع عشر ويعمل بالتجارة في (بوستن) اكبر مدن (نيوانگلند). اما والدة الشاعر (شارلوت چونسي ستيرنز) فقد كانت أمرأة ذكية، ذات اهتمامات في الأدب والدين، وقد نشرت بعض الأعمال منها قصيدة عن حياة الراهب (ساڤونا رولا). ويرقى أسلاف والدة اليوت كذلك الى المستوطنين الأوائل في (بوستن)، الذين هاجروا من انگلترا في اوائل القرن السابع عشر.

بعد أن أكمل الشاعر دراسته في (سانت لويس)، دخل جامعة (هارڤرد) في خريف عام ١٩٠٦ وتخرج فيها بعد ثلاث سنوات، ثم بدأ يستعد للدراسات العليا في الفلسفة. وفي عام ١٩١٠ ذهب الى باريس ليقضي سنة في السوربون في دراسة الادب الفرنسي والفلسفة. ولما عاد الى (هارڤرد) عام ١٩١١ رجع الى دراساته العليا في الفلسفة والمنطق وعلم النفس وعلم اللغات الهندية والسانسكريتية. ثم عين مساعداً لتدريس الفلسفة في (هارڤرد) عام ١٩١٣ـ ١٩١٤، وما لبث أن حصل على منحة للسفر الى المانيا في الصيف الذي سبق الحرب العالمية الأولى. ومن هناك ذهب الى جامعة اكسفورد ليقضي سنة في اقدم كلياتها (مرتن) يدرس الفلسفة الاغريقية. وفي هذا التاريخ بدأ (توماس ستيرنز اليوت) ينشر

دراسات في الفلسفة والآداب، في الدوريات والمجلات الأدبية. وقد ظهرت اولى قصائده (اغنية حب ج. الفريد پروفروك) في مجلة شعر الأميركية، التي كانت تصدرها (هارييت مونرو) وذلك في عدد نيسان- أيلول ١٩١٥. ثم اعقب ذلك بنشر عدد من القصائد في المجلات الانگليزية.

في تموز ١٩١٥ تزوج اليوت بفتاة انگليزية (ڤيڤيان هيگ- وود) ثم اشتغل بالتعليم لمدة سنة، ما لبث ان انتقل بعدها الى العمل في (بنك لويدز) بلندن عام ١٩١٧. وبين ١٩١٧- ١٩٢١ ازداد نشاطه في النشر في الدوريات والمجلات؛ وفي عام ١٩٢٣ تسلم تحرير مجلة المعيار* حتى اندلاع الحرب العالمية الثانية. ثم اصبح مدير دار (فيبر وفيبر) للنشر. وفي عام ١٩٢٧ زاد اهتمامه بالكنيسة الانگليزية، فاصبح من اتباعها ثم حصل على الجنسية البريطانية في ذلك العام. وفي العام الدراسي ١٩٣٢- ١٩٣٣ كرّمته جامعة هارڤرد بتعيينه (استاذ الشعر) لذلك العام، وهو تعيين للمشاهير في عالم الادب. وفي عام ١٩٤٧ توفيت زوجته التي كانت في مرض دائم. وفي السنة التالية مُنح (وسام الاستحقاق) و جائزة (نوبل) في الآداب وفي العام ١٩٥٧ بعد عشر سنوات من وفاة زوجته الاولى، تزوج ڤاليري فليچر، التي كانت أمينة سرّه. وقد توفي في الرابع من كانون الثاني ١٩٦٥، بعد ان نشر ما يربو على عشرين كتاباً في الشعر والمسرح والنقد، وما يماثل هذا العدد من اعمال ادبية لغيره، قدّمها أو اختارها أو عرّف بها.

من هذه السيرة العجلى، يلمس الباحث بعض الوشائج التي تربط اليوت مع آرنولد، قد تكون محدودة من حيث النشأة- فقد كان والد آرنولد مدير مدرسة (ركبي) الخاصة الشهيرة في انگلترا، وقد درس آرنولد في جامعة اكسفورد أولى جامعات بريطانيا، علوم اللغة والفلسفة والأدب كما

(*) Criterion

فعل اليوت في هارفرد، أول جامعة في اميركا اسسها استاذ هاجر من جامعة كمبردج البريطانية- ولكن اهتمامات الشاعرين وآراءهما في النقد والتأكيد على التراث الفكري تتشابه الى حد كبير. ففي «دراسة الشعر»[1] يؤكد آرنولد على أهمية التراث، وعلى اهمية الفكرة: «في الشعر، الفكرة هي كل شيء... في الشعر، تكون العاطفة لاحقة للفكرة...» ويرى آرنولد ان التقويم الصحيح للشعر يجب ان يتخلص من الناحيتين التاريخية والشخصية، اللتين قد تؤثران في التقويم الحقيقي. وهو يرى ان السبيل الى ذلك يكون باستعمال «المحكّ» وهذا يتكون كما يرى ارنولد من «أفضل ما فكرّ به الشعراء وكتبوه في العالم، من هوميروس الى الحاضر». وعلى الناقد ان يحمل في ذهنه هذا الأفضل، وبلغات عدة، تشمل أعمال هوميروس الاغريقي، وڤرجيل اللاتيني، ودانته الايطالي، وگوته الالماني، وافضل ما في الشعر الفرنسي، وصولاً الى چوسر، وشكسپير وملتن. اذا حمل الناقد نماذج من افضل ما فكر به المشاهير وكتبوه عبر القرون، تصبح هذه النماذج «محكاً» يظهر حقيقة الشعر أو زيفه بين يدي الناقد. ويبدو لأول وهلة ان آرنولد كان يطلب ما يشبه المستحيل، والا لما زاد عدد النقاد في كل عصر على اصابع اليد الواحدة (وهل هذا رديء؟!) ولكن الواقع ان آرنولد كان يتقن لغات عدة، يدل على ذلك شعره وكتاباته النقدية. وهو يريد للناقد ان يكون واسع الدراية بآداب الامم الاخرى، وبلغاتها الأصلية، لأن الشعر يفقد الكثير عند الترجمة.

عندما كان اليوت في حدود العشرين من عمره، لم يكن راضياً عن مذهب آرنولد في النقد؛ لكنه كان عدم رضا من نوع من يعجب ببطل،

---

1. Matthew Arnold, **Essays in Criticism,** 2nd Series (London: Macmillan, 1958) pp. 1-33.

فيصاب بالخيبة اذا لم يستطع ذلك البطل ان يصل آخر الشوط الذي كان يريده المعجب.

والواقع ان ثمة الكثير من النقاط تؤخذ على آراء آرنولد في النقد. . . فمثلاً؛ من الذي يختار «الافضل» من شعر الشعراء، اذا لم يكن التفضيل «الشخصي» هو الحكم؟ ومن الذي يعيّن هذا «الأفضل» اذا لم يكن «التاريخ» هو الذي استمر في اظهاره بمرتبة الأفضل؟ واذا كانت النواحي الشخصية والتاريخية هي الحكم فاين يصير التقويم «الحقيقي؟» في الواقع اننا نجد آرنولد يقول في دراسته «ان افضل الشعر هو الشعر الذي نريد». وهذا يُدخل الباحث في حلقة مفرغة أحسب انها هي التي جعلت اليوت في شبابه قليل الثقة في مذهب آرنولد في النقد. ومع كل هذا تبقى الأسس التي اقام عليها آرنولد مذهبه أسساً سليمة. وهذا ما جعل اليوت يعدّل موقفه من آرنولد عندما بلغ الثلاثين من العمر، ونشر أول كتاب في النقد بعنوان **الغابة المقدسة** وذلك عام ١٩٢٠، يقول اليوت في مقدمة الكتاب الذي جمع دراسات كتبها بين ١٩١٧- ١٩٢٠ انه اصبح يجد نفسه قادراً على رؤية موقف آرنولد بصورة أفضل، وان رأي آرنولد عن الشعر الرومانسي الانكليزي الذي «رغم فيض الطاقة، وقوة الابداع، لم يكن يملك كفاية من معرفة»[٢] هو رأي، رغم صدوره عام ١٨٦٥ فان احداً من النقاد لم يستطع دحضه، وانه رأي يصدق على شعر بواكير القرن التاسع عشر مثلما يصدق على شعر بواكير القرن العشرين. عند اعادة النظر في آراء ارنولد النقدية يلتقط اليوت عبارات يؤكد فيها آرنولد على اهمية الفكر في الشعر: «في بلاد الاغريق في عهد پندار وسوفوكليس، وفي انگلترا في عهد شكسپير، كان الشاعر يعيش وسط تيار من الافكار تملك أعلى طاقة لانعاش

---

2. T. S. Eliot, **The Sacred Wood** (London: Methuen, 1960) p. XII.

وتغذية القوة الخلاقة». يجد اليوت في هذا القول «مركز الاهمية والفعالية في الذكاء النقدي». ثم يشير الى اهتمام آرنولد بالتراث ويقول: «ان جزءاً من مهمة النقد هو الحفاظ على التراث... وان مهمة الناقد أن ينظر الى الأدب نظرة مستمرة فيراه كُلًّا واحداً...».

هذه النظرة الى النقد والى مهمة الناقد هي الاساس الذي تقوم عليه آراء اليوت في النقد، تلك الآراء التي تجدها بشكل بالغ التركيز في اهم دراسة مبكرة للشاعر، تلك التي عنوانها «التراث والموهبة الفردية». هذه الدراسة يجب ان تكون الخطوة الاولى في دراسة شعر اليوت ونقده، لأنها تتفسر بأشكال عدة في دراساته اللاحقة، وبالخصوص في شعره، في جميع مراحله، وليس اقلها مرحلة قصيدته الكبرى (الارض اليباب). يرى اليوت في هذه الدراسة خطأ النقد المعاصر في توجهه نحو ايجاد مزايا يتفردّ بها الشاعر عمن سبقه، وخطأ محاولة فرز خصائص في الشعر تجعله متفردا فيكون موضع استمتاعنا. بينما لو أقبلنا على الشاعر دون تحيّز مسبق، وجدنا أن الاجزاء المتفردة في شعره هي «تلك التي يؤكد خلودهم فيها بعنف، الموتى من الشعراء اسلافه»[٣]. وهذا لا يحدث في انطباعات المراهقة، بل في فترة النضج عند الشاعر. فالتراث عند اليوت مسألة أعمق من المحاكاة، انه أمر:

> لا يمكن أن يُورث، فان رغبت فيه عليك أن تبلغه بجهد عظيم. فهو يتضمن، بالدرجة الاولى، الحس التاريخي، الذي يمكننا القول انه لا محيص عنه لكل من يريد ان يبقى شاعراً بعد الخامسة والعشرين من العمر؛ والحس التاريخي يتضمن إدراكاً ليس لمضيّ الماضي وحسب، بل لحضوره كذلك؛ فالحس التاريخي يرغم المرء ان يكتب وهو لا يحس جيله بأكمله يسكن في عظامه وحسب، بل أن يحس أن أدب اوربا برمّته منذ هوميروس، ومعه ادب بلاده برمته يقفان معاً ويشكلان نظاماً في آن معاً»[٤]

3. **Ibid.**, p. 48.

4. **Ibid.**, p. 49

هذه العبارة الجوهرية في مذهب اليوت في النقد والشعر تشكل تفسيراً لما نشر من قصائد قبل هذه الدراسة وبعدها، طوال حياته. وهي تذكرنا كذلك بآراء آرنولد النقدية التي سبقت الاشارة اليها. ففي« دراسة الشعر» يسوق ارنولد عدداً من النماذج الشعرية بلغاتها الاصلية: الاغريقية، اللاتينية، الإيطالية، البروفنسية، الانكليزية الوسطى، الاسكتلندية، ويتركها غالباً من دون ترجمة ولو انه يفسر معناها في سياق الحديث. وفي اول مجموعة شعرية نشرها اليوت عام ١٩١٧، بعنوان (پروفروك وملاحظات اخرى)نجد حتى بعض القصائد التي يرجع تاريخها الى عام ١٩٠٩ تحوي مقتبسات بلغات غير انكليزية لا يترجمها اليوت مطلقاً. وهذه المقتبسات، التي تتخذ شكل عنوان ثانوي للقصيدة احياناً، تكون غالباً ضرورية لفهم القصيدة. وكل ما يفعله الشاعر احياناً هو الاشارة الى مصدرها، وما على القارىء المسكين الا ان يبحث عن ترجمة لها؛ وهذه مسألة غير سهلة، خصوصاً على القارىء العربي الذي قد لا يعرف غير الانكليزية لغة اجنبية. فمجموعة (پروفروك)مهداة الى صديق «توفي في الدردنيل» في الحرب العالمية الاولى، على ما يبدو، ولكن لماذا وضعت العبارة بالفرنسية؟ ألأن المتوفى فرنسي؟ ربما. القارىء الذي لم يطلع على رسائل اليوت لا يستطيع ان يعلم من الاهداء ان جون ڤردينال كان من اصدقاء اليوت في پاريس، وقد قتل عام ١٩١٦ وبعد ذلك نجد اربعة اسطر من الشعر الايطالي لا يشير اليوت الى مصدرها، مفترضا انالقارىء يجب ان يعرف دانته عن ظهر قلب. والقصيدة الأولى في المجموعة تحمل عنواناً يوحي باستخفاف الشاعر بالعاشق پروفروك واغنيته، لكننا نقرأ ستة ابيات مقتبسة من جحيم دانته بالايطالية، من دون الاشارة الى موضع الاقتباس. والابيات، على النقيض من عنوان القصيدة، رصينة، تدور حول مسائل مثل خيانة ذي

المعروف، عودة الروح من عالم الاموات، عذاب السعير في العالم الآخر، وبلغة أهَمِّ شاعر اوربي في العصر الوسيط، مما يصفع القارىء على عينيه الجاهلتين ويناوله مرآة ليرى فيها آثار الجهل التي تركتها على وجهه صفعة الشاعر. والقصيدة يصعب ان يتذوقها من لا دراية له بالشعر الفرنسي في اواخر القرن التاسع عشر، وبخاصة شعر جول لافورگ الذي كان اليوت شديد الاعجاب به في تلك الفترة من حياته. وفي القصيدة الثانية (صورة سيدة) نجد اقتباساً تحت العنوان من مسرحية يهودي مالطة لمعاصر شكسپير كريستوفر مارلو من دون ذكر الفصل والمشهد، كما هي العادة. وهذه القصيدة كذلك يتطلب تذوقها معرفة بالشعر الفرنسي، وبخاصة شعر بودلير، اضافة الى معرفة دقيقة بالمسرحيات الانگليزية في العصر الاليزابيثي، وبخاصة شكسپير، وهو ما يساعد قارىء القصيدة الاولى كذلك. القصيدة الثالثة (مقدمات) باجزائها الاربعة تتطلب كذلك معرفة بودلير لكي تترك في ذهن القارىء انطباعاً افضل. وهي مقدّمات موسيقية من حيث التركيب، ومقدمات لموضوعات سوف تتوسع في القصائد اللاحقة، تماماً كما تفعل المقدمات الموسيقية في الحركة الاولى من السمفونية، التي تتوسع في الحركات اللاحقة. القصيدة التالية هي افضل نموذج للحركة (الصوَرية) في الشعر، تلك الحركة التي تزعمها عزرا پاوند والتي تستمد جذورها من الحركة الرمزية في الشعر الفرنسي. (راپسودي في ليلة عاصفة) هي مزج بين الموسيقى والصور الشعرية. وكلمة (راپسودي) بجذرها الاغريقي تعني (مجموعة الحان) لا يجمعها نظام دقيق، ولكن هناك صورة (القمر) الذي يربط بين هذه الالحان الشعرية. ثم نقرأ قصيدة بعنوان (مستر اپوليناكس) وتحتها مقتطف بالاغريقية من (لوقيان) الذي عاش في القرن الثاني للميلاد، والمقتطف من دون شرح كما هو متوقع. والقصيدة

الاخيرة في هذه المجموعة الشعرية الاولى تحمل عنواناً بالايطالية، معناه «الفتاة الباكية» وتحت العنوان جزء من بيت من الشعر باللاتينية من انيادة ڤرجيل من دون اشارة الى المصدر.

كيف يكون وقع هذه القصائد على القارىء الانكليزي، فضلاً عن القارىء العربي؟ يقول اليوت «ليس من شاعر، ولا فنان في اي مجال، يستطيع بمفرده ايصال معناه كاملاً، فمغزاه وتقديره هو تقدير علاقته مع الموتى من الشعراء والفنانين»[5] هذه النظرة الى التراث، بمعناه القومي والانساني الأشمل، هي نظرة ترتفع عن مستوى الحب وتصل الى مستوى التقديس. ولا يخفى أنها نظرة مفرطة في المثالية، لكنها، رغم ما يقال عنها، رغبة صادقة، جادّة، واعية. ولكي ندرك دوافع هذه النظرة يجب ان نعود الى جذور اليوت العائلية والثقافية. فقد كان جده الاكبر رجل دين مشهوراً رفض قبول منصب رئيس جامعة هارڤرد ليتفرغ لرعاية شؤون كنيسته. وكان جده لأبيه متبحرّاً في الدين وفي ثقافة عصره، ومن زعماء حركة تحرير العبيد. وعندما اسس جامعة (واشنتن) في سانت لويس اراد القوم تسميتها جامعة اليوت، ولكنه رفض؛ وفي عام ١٨٧٢ قبل اختياره رئيسا لها. وبعد ان اتم الشاعر دراساته التحضيرية في جامعة واشنتن، التي تخرج فيها ابوه وأخوه، التحق باعرق واهم جامعة اميركية هي جامعة هارڤرد، ودرس على كبار اساتذة عصره مثل ارفنگ بابيت وجورج سانتايانا ووليم جيمز الادبَ والفلسفةَ وعلمَ النفس.

«وهناك درس أولاً الاغريقيةواللاتينية،وتاريخ الفن القديم، وتاريخ الفلسفة القديمة، والفرنسية والالمانية وشعر دانته. ثم درس تحت اشراف جورج سانتايانا تاريخ الفلسفة الحديثة والتطور التاريخي للمثل العليا في

---

5. Loc. cit.

المجتمع والدين والفن والعلم. وفي اوائل عام ١٩١٤ عندما ذهب برتراند رسل الى هارڤرد ليقدم حلقة دراسية في المنطق الرمزي اعجب باليوت اشد الاعجاب وعدّه واحداً من افضل تلامذته، . . . متحضر بافراط . . . يتقن الآداب القديمة ومطلع على الادب الفرنسي برمته. . . »[٦].

وبعد ان نهل من هذا المعين الدافق من صنوف المعرفة ذهب في ايلول ١٩١٠ ليقضي سنة في پاريس، يعقبها قضاء الصيف في ميونخ. دراسة الادب الفرنسي في السوربون حملته الى محاضرات (بيرگسون) في (الكوليج ده فرانس). والعيش في پاريس بودلير حمله الى ازقة پاريس وحدائق اللكسمبورغ، فعرف حياة الادباء والفنانين واطلع على مراتع الجنس والخطيئة في الحي اللاتيني. وبعد سنوات عدة، كتب مقدمة للترجمة الانگليزية لرواية عن مونپارناس تصف حياة الرذيلة في فرنسا[٧]. وپاريس بالنسبة لأليوت كانت تعني كذلك مدينة (جول لافورگ) اكبر الشعراء الرمزيين في فرنسا نهاية القرن التاسع عشر. ومنذ ان كان طالباً، اطلع اليوت على شعر لافورگ في كتاب الحركة الرمزية في الادب الذي كتبه آرثر سايمنز عام ١٨٩٩. قال اليوت: أنا شخصياً مدين الى مستر سايمنز بدين عظيم. فلولا قراءة كتابه لما استطعت في عام ١٩٠٨ ان اسمع عن لافورگ ورامبو: ولما بدأت قراءة ڤيرلين، ولولا قراءة ڤيرلين لما سمعت عن كوربيير. لذلك فان كتاب سايمنز هو من تلك الكتب التي اثرت في مجرى حياتي»[٨].

لقد تركت درايته «بالادب الفرنسي برمته» آثارها الواضحة على بواكير

---

6. Stephen Spender, **Eliot** (Glasgow: Collins, 1975). p. 26.

7. Ibid., p. 27

8. F. O. Matthiessen, **The Achievement of T.S. Eliot** (N. Y.: O. U. P., 1959) p. 27 -28 n 12.

شعره حتى القصائد التي نشرها وهو ما يزال طالباً. وفي المجموعة الشعرية الاولى نجد هذه الآثار جميعاً باشكال ملموسة. لقد كانت المعرفة الزاد اليومي عند اليوت، وكانت الثقافة الهواء الذي يتنفس. والعلة في قصائده منذ أن بدأ ينشر الى اخريات أيامه انه يحسب المعرفة والثقافة قوتاً وهواء لدى جميع القراء، لذلك لا يجد مسوّغاً ليشير القارىء إلى المصادر، حتى عندما تكون تلك المصادر بلغات اوربية عدة. هذه المزايا التي يتصف بها شعر اليوت هي التي اكسبته، وما تزال، صفة الصعوبة والغموض، وليس من السهل على الباحث ان يرد هذه التهمة.

بعد سنة باريس عاد اليوت الى هارڤرد ليكون مساعداً في تدريس الفلسفة ورئيساً للجمعية الفلسفية، وليبدأ التحضير للدكتوراه في الفلسفة. وقبيل الحرب العالمية الاولى ذهب الى جامعة ماربرگ بالمانيا، ومنها الى اكسفورد ليدرس في اقدم كلياتها فلسفة برادلي عن (المظهر والحقيقة) وفي عام ١٩١٦ اكمل كتابة الاطروحة وارسلها الى هارڤرد، لكنه لم يستطع الذهاب الى اميركا لمناقشتها بسبب ظروف الحرب. وفي عام ١٩٦٤، قبل وفاته بعام، نشرت تلك الاطروحة بعنوان **المعرفة والخبرة**. قال اليوت في مقدمة الاطروحة يوم نشرها: «بعد مرور ستة واربعين عاماً على دراستي الفلسفة الاكاديمية، لا أجد نفسي قادراً على التفكير بمصطلحات هذه الدراسة. وفي الواقع انني لا استطيع التظاهر بانني افهمها»[9] من لسانك أدينك! ثمة مقطع في الارض اليباب لا يمكن فهمه الا بفهم ما اقتبسه اليوت من برادلي: «احساساتي الخارجية لا تقل خصوصية بالنسبة الى ذاتي عن خصوصية افكاري ومشاعري....» وابيات القصيدة تقول:

---

9. Spender, **Op. Cit.**, p. 30-31.

. . . لقد سمعت المفتاح
يدور في الباب مرة ويدور مرة واحدة
نحن نفكر بالمفتاح، كلٌّ في سجنه
يفكرّ بالمفتاح، كلّ يؤكد سجناً
عند هبوط الظلام فقط. . . .

قد يكون لهذه الابيات معنى او وقع في نفس القارىء على المستوى الغنائي. ولكن عندما يربطها الشاعر بمقتبس من فلسفة برادلي عن «المعرفة والخبرة» تصبح المسألة أدق واعمق من الايصال على المستوى الغنائي أو ردود الفعل الذاتية.

أضافة الى نشأة اليوت في محيط عائلي يقدس المعرفة والثقافة، واضافة الى ما درس في هارڤرد والسوربون واكسفورد وما خبر من ظروف الحياة في باريس، يوم كانت مقصد الادباء والفنانين ومزرعة المذاهب الادبية والفنية، هناك التربية الپيوريتانية التي كانت تطبع الجو الثقافي في ولايات نيو انگلند وبخاصة منطقة بوستن، ومدينة كمبردج بالذات حيث تقوم جامعة هارڤرد. تعتمد التربية الپيوريتانية على «حماس مفرط يكبحه الفكر. . . وانغماس في مشكلة الايمان، وثقة في لحظات الرؤيا، ورُعْبٍ تجاه الابتذال، واحساس بطبيعة الشر، وادراك شامل للنتائج الوخيمة المترتبة على الوحدة والقهر، وقسوة من ضبط النفس، وانسياب مفاجىء في اللطف. . .»[١٠] هذه الصفات تجد تعبيراً واضحاً في شعر دانته، وهو شاعر لم تنقطع هارڤرد عن تدريسه والاهتمام به طوال العصور، وادرك اليوت طرفاً في هذا الاهتمام فأثار في نفسه هوى لم يفارقه طوال حياته، فكتب الكثير عن دانته وعن **الكوميديا الالهية** ولا تكاد تخلو قصيدة من قصائده من اشارة او اقتباس او تلميح الى الشاعر الايطالي الذي طبع الثقافة

10. Matthiessen, **Op. Cit.**, p. 9.

القروسطية في اوربا وتخطاها بكثير. واضافة الى كون دانته يشكل الدعامة الاولى من دعائم «التراث» كما يراه اليوت، فان اسلوب الشاعر الايطالي كان المثل الاعلى في كتابة الشعر عنده، لما يتميز به من دقة الالفاظ والصور المرئية والبساطة في التعبير والاقتصاد المفرط في الكلمات مما لا يتيسر البلوغ اليه. قال اليوت: «خلال عشرين سنة، استطعت ان اكتب حوالي عشرة ابيات بذلك الاسلوب بنجاح؛ وعند مقارنتها بأضعف الابيات في الكوميديا الالهية لا تبدو اكثر من قش»[11].

اما الدعامة الثانية من دعائم التراث الذي نلمسه في شعر اليوت فهو الشعر الانكليزي في القرن السابع عشر الماوراطبيعي وبخاصة شعر جون دَن اضافة الى الشعر المسرحي، وبخاصة شكسپير ومسرحيات معاصريه مثل توماس كد، ومدلتون وويبستر. ففي شعر دن «نجد أبلغ مثال لذلك التصادم الجبار في الذهن الحساس بين التراث القديم والمعرفة الجديدة»[12] وهو وصف ينطبق كذلك على ما نجده في «الارض اليباب». فالوعي المفرط بالذات هو بعض ما يميز الشعر الماوراطبيعي عند دَن ومعاصريه، والذهن الذي يستَغور ويحلل هو ذهن يعي التعقيد في المشاعر: في تقلّبها السريع وتقابلها وتضادها، وهذه الصفة في شعر دَن، كما في شعر اليوت، وبخاصة بشكله الناضج في الارض اليباب هي التي تفسر «ما يبدو غير متسق ولا مترابط» كما يقول اليوت، وهو ما يراه في شعر الشاعرين. يَرى اليوت في ذهن دَن، بوصفه أحسن ممثل لذهن القرن السابع عشر، تعبيراً عن عصر «يرفض ما هو بطولي ورفيع كما يرفض التبسيط والتفريق في الفعاليات

11. Ibid., p. 11.

12. Loc. Cit.

العقلية». لذلك كان اليوت يسعى للوصول الى طريقة للتعبير توازي ما يحس به من تعقيد في وجوده، فيوحي عن طريق التضاد المباغت، وعن طريق اللاتناسق والتناسق معاً ما يحس به في حياة خبرها عن كثب. مثل هذه الصفات نجدها في قصائد دن مثل « النشوة » أو تلك القصيدة الغريبة « البرغوثة ». لقد ادرك اليوت، متبعاً في ذلك مثال دن، ما أدركه ناقد فيلسوف مثل ت. ي. هيوم الذي يرى ان ليس من موضوع لا يصلح للشعر. وبالرغم من ان اليوت لم يتعرف على هيوم شخصياً، ولا قرأ له، لان تأملات هيوم نشرت بعد موته المبكر، وبعد ان كان اليوت قد وجد طريقه في النقد وموقفه من التراث، فأننا نجد بين هيوم واليوت كثيراً من التشابه في التفكير وفي النظرة الى اسلوب الشاعر الحديث الذي يجب أن يباغت في تعبيره، ويعبر بكلمات قد تخدش ولكنها تصل الى التأثير في أسرع وقت وبأقصر طريق. مثل هذا الاسلوب يتحقق بالصور المفاجئة والتعبيرات المتضادة قدر ما يتحقق بالتعبيرات المألوفة. قصائد اليوت الاولى التي سبقت « الارض اليباب » كانت بمعنى من المعاني مؤدية اليها. فأيّة قراءةٍ لقصيدة « بروفروك » تؤدي الى « جيرونشن » ثم الى « الارض اليباب » مروراً « بالمقدمات ». هذا من حيث الموضوع كما من حيث الاسلوب واستخدام الالفاظ بدقة واعية. يرى اليوت في شعر دن «ادراكاً حسياً للفكرة، او اعادة خلق للفكرة عن طريق الشعور» وذلك يؤدي الى القول انه لم يكن ثمة تفريق بين الفكرة والشعور عند دن ومعاصريه، فالمشاعر كانت تتغير بما يقرأون، وهو ما نجده عند ويبستر وچاپمن من المسرحيين، وما نجده الى حد بعيد في مسرحيات شكسپير الأخيرة، مثل تيمون الاثيني التي يتعقد الشعر فيها نتيجة لتعقد مشاعر شكسپير ازاء حياة خبرها عن كثب في البلاط وفي حلقات عِلية المجتمع، ونتيجة لما قرأ في كتاب بلوتارك عن حياة

مشاهير الاغريق والرومان، وما عرف عن طبيعة البشر، بشكل او بآخر، في محاورات لوقيان. فعند دن ومعاصريه من الشعراء والمسرحيين، كانت «الفكرة خبرة» فلدى الشاعر الناضج:

> **الذي يصبح ذهنه كامل الاستعداد لعمله، نجد الذهن في عملية صهر دائمة لخبرات متفرقة، بينما تكون خبرة الشخص العادي مضطربة، لا قاعدية، ومتشرذمة. فهذا قد يقع في الحب او يقرأ سبينوزا، وقد لا يكون لهاتين الخبرتين علاقة ببعضهما أو بصوت الراقمة؛ أو برائحة الطبخ؛ ولكن في ذهن الشاعر تكون هذه الخبرات دوماً في حالة تشكيل لكليات جديدة[١٣].**

مثل هذه الصفات استطاع اليوت ان يجدها في شعر القرن السابع عشر. ونحن نجدها في قصائده المبكرة سابقة الذكر بشكل يلفت النظر لما فيها من «لا ترابطات». ولكنها عند النظرة الثانية تبدأ علاقاتها الداخلية بالتشابك فتعطي صورة متكاملة للفكرة التي يصل الشاعر اليها عن طريق الاحاسيس التي يخلقها والملاحظات التي يضعها الى جوار بعضها. ومن هنا كان عنوان مجموعة اليوت الشعرية الاولى **بروفروك وملاحظات اخرى**. والقصائد هذه هي في الواقع «ملاحظات» جمعها الشاعر، تبدو غير متناسقة اول الامر ولا تربطها روابط منطقية. ولكن عند الفراغ من القصيدة والنظر اليها كلاً، نجد فيها تماسكات و «كليات جديدة».

الدعامة الثالثة من دعائم التراث، وهي كذلك الميزة الثالثة الرئيسة التي يتميز بها شعر اليوت، هي الرمزية الفرنسية التي كان خير من مثلها في اواخر القرن التاسع عشر شعراء مثل كوربيير ولافورگ وبودلير. لقد سبقت الاشارة الى ان اليوت قرأ في عام ١٩٠٨ كتاب آرثر سايمنز ففتح له آفاقاً

13. **Ibid.,** p. 14.

رحبة في الادب الفرنسي مما لفت نظر برتراند رسل. كان اهم ما اعجب اليوت في اولئك الشعراء الفرنسيين هو ذلك الترابط بين المشاعر والافكار الذي وجده اليوت في شعراء القرن السابع عشر الانكليز كذلك. فهناك الايحاء بالفكرة من دون وجود رابط منطقي مما نجده عند شعراء القرن الثامن عشر الانكليز مثلاً. وفي الشعر الفرنسي وجد اليوت نبرة المحادثة اليومية التي توحي بطاقات شعرية كبيرة. ثم وجد ذلك التركيز المفرط، في التعبير بالاقتصاد المفرط في الالفاظ، كما في شعر بودلير، وخصوصا في أزهار الشر. هاتان الصفتان في الشعر الفرنسي: التركيز في التعبير والاقتصاد في الالفاظ كانتا من بعض الاسس التي قامت عليها الحركة الصورية في الشعر، التي ارسى دعائمها عزرا پاوند، وظهرت واضحة في بواكير شعر اليوت، ثم تطورت عمقاً وايحاءاً في «الارض اليباب» وفي القصائد المتأخرة. ومن هنا جاءت صفة الغموض في شعر اليوت، وهو غموض العمق وليس غموض النزوة. في شعر الرمزيين الفرنسيين، كما نلمس آثاره في شعر اليوت عموماً، نجد الترابط السريع بين الافكار الموحاة مما يتطلب استجابة سريعة من ذهن يقظ لدى قارىء شعره. وكان من بين النتائج الجانبية لهذا الترابط بين الافكار تضحية بوزن الشعر كما حددته قواعد العروض، وتغيير في تركيب الجملة كما حددته قواعد النحو. لقد وجد اليوت كما وجد كوربيير ولافورگ وبودلير من قبله ان هذه التضحية بالوزن وهذا التغيير في النحو يجعل التصاق الشاعر بالفكرة أشدّ. وهذا ما نجده على اوضح صورة في «الارض اليباب» التي قال عنها شيخ النقاد الانكليز استاذي آي. أي ريچاردز(*) انها «موسيقى افكار». ربما كانت هذه العبارة، رغم صدورها عام ١٩٢٦، من أدق ما وصف به شعر اليوت عموماً وبخاصة «الارض اليباب». فقد وجهت الى شعر اليوت في العشرينات

(*) توفي في ٧ / ٩ / ١٩٧٩.

تهمتان: الاولى هي الافراط في العقلانية، والثانية هي الافراط في الغموض. التهمة الاولى سببها، كما يرى ريچاردز، استخدام الاشارة التضمينية. ففي «الارض اليباب» نجد اشارات تضمّن خمسة وثلاثين كتاباً وكاتباً، اغلبها لا يقع في حدود معرفة وثقافة متوسط القراء، وستّ لغات غير انكليزية. اما تهمة الغموض فسببها كما يرى ريچاردز كذلك، اعتقاد بعض القراء وحتى بعض النقاد مثل مدلتن مري بان «القارئ مرغم، لمحض محاولة الفهم، ان يتخذ موقف الشك العقلي، الذي يجعل توصيل الشعور امراً مستحيلاً»[14]. ولكن الاحاطة بالاشارات التضمينية لا يغني عن القصيدة ذاتها، وهذه يتم استيعابها، حتى لدى اكثر القراء اهتماماً ويقظة، بقراءات عدة، لا يشكل ادراك الاشارات فيها سوى مِهاد يُعين في استيعاب القصيدة ولكنها لا تشكل بديلاً عنها. فرموز قصائد اليوت ليست رموز تصوف قدر ما هي رموز مشاعر. فهي لا تشير الى مسائل ضبابية بل الى خبرات بشرية ملموسة[15].

هذا التطوير الاصيل لجذور الرمزية الفرنسية هو الذي أوجد صفة «الأليوتية» في الشعر الانكليزي والاميركي المعاصر؛ ولكن التفرد الخاص باليوت لم يستطع ان يجاريه مقلدوه الكثار وخصوصاً في الثلاثينات من هذا القرن العشرين. فالايقاع في شعر اليوت، بانفلاته عن رتابة الوزن الأيامبي مثلاً، وهو اكثر الاوزان شيوعاً في الشعر الانكليزي، هو الذي يوحي بحركة الفكرة في الذهن المعاصر، التي لا تتبع قالباً ولا قانوناً في حركتها، ومن هنا غياب القالب العروضي في اغلب شعر اليوت. ومن هنا كذلك غياب العلاقات المنطقية و «الخيوط الرابطة» التي تقوم مقامها

---

14. I . A. Richards, **Principles of Literary Criticism** (London: Routledge and Kegan Paul, 1961) p. 291.

15. **Ibid.**, p. 292.

ضروب الايحاء الشعوري. وقد ادرك اليوت صعوبة ما كان يفعل، فكتب في عام ١٩١٧ دراسة عن پاوند يقول فيها: «ربما كانت الكلمات من اصعب وسائل الفن، لأن عليها أن تعبرّ في آن معاً عن الجمال المنظور والجمال المسموع، كما عليها ان تقوم بتوصيل العبارة النحوية». وعندما قام بترجمة **اناباس** للشاعر الفرنسي سان-جون پيرس، قال في المقدمة ان إهمال الشاعر الفرنسي «مواد الشرح والربط» ليس مرجعه، «رغبة في الابهام أو محبة في الاقتضاب» بل ان مرجعه يقين راسخ بقدرة الشاعر على توصيل تأثيره المركز بالحشد المنظّم لصوره المتلاحقة[١٦]. وهنا يبدو جلياً كيف تطورت الحركة الصورية عن الرمزية الفرنسية وكيف يصبح من الضروري لقارىء پاوند واليوت ان يغني تجربته في فهم الشعر المعاصر باحاطة بالادب الفرنسي، ان لم يكن «برمّته» ففي الاقل بتلك الفترة العجيبة منه التي شهدت ازدهار الشعر ومدارس الفن في فرنسا في اواخر القرن التاسع عشر. وتصبح عبارة ريچاردز في وصف شعر اليوت بانه«موسيقى افكار» أقرب منالاً عندما ندرك رأي اليوت بان ثمة «منطقاً للخيال مثلما للأفكار» وان ادراك القارئ مدى نجاح التضاد المباغت والتجاور في الشعر الحديث مردّه الى كون الذهن «مشدوداً» او «مرتخياً» ومرده كذلك الى كون الشخصية برمّتها مشغولة بذلك الشعر أو أن انشغالها جزئي وحسب.

ان الصفة الرئيسة التي استهوت اليوت هي ما وجده في الشعر الفرنسي الرمزي، والشعر الانگليزي الماوراطبيعي، في آن معاً، من القدرة على قلب الافكار الى مشاعر وتحويل الملاحظات الى حالات ذهنية، مما يؤدي الى حُضور الفكرة في الصورة ذاتها. ومن هنا اعجابه الشديد وتأثره ببودلير ولافورگ من جهة وجون دَن من جهة اخرى، كما سبق الحديث عنه، ونحن

16. Matthiessen, **Op. Cit.**, p. 16.

نجد في شعر اليوت منذ البواكير تطبيقاً دقيقاً لما يؤمن به، مما ضمنه في اهم كتاباته النقدية التي جمعها في **الغابة المقدسة** ففي مقدمة هذا الكتاب يقول:

«إن من بعض مهمة الناقد ان ينظر الى الادب نظرة مستمرة فيراه كلاً واحداً، أي أن يراه غير محدود بزمان بل متجاوزاً الزمان، ان يرى أفضل نتاج زماننا وافضل نتاج خمسة وعشرين قرناً مضت بالنظرة ذاتها»(١٧) هذه النظرية في الادب نجدها في بواكير شعر اليوت كما نجدها في شكلها الانضج في ، الارض اليباب ، ففي ختام المقطع الاول من القصيدة نجد اشارات مركزّة الى ثلاثة من الشعراء الذين يمثلون التراث في دعائمه الثلاث عند اليوت، وهم: دانته، القروسطي الايطالي، وويبستر القرن السابع عشر الانگليزي، وبودلير القرن التاسع عشر الفرنسي. يجتمع التراث من هذه المصادر الثلاثة ليجعل الحاضر المتمثل في الجمهور المنساب على جسر لندن حاضراً شديد البروز مدبب الحواف، وتغدو الحياة المعاصرة في المدن الكبرى في اوربا عقابيل الحرب العالمية الاولى عبئاً يثقل كاهل الانسان الشاعر فيصيح:

مدينة الوهم،
تحت الضباب الاسمر من فجر شتائي،
انساب جمهور على جسر لندن، غفير،
ما كنت أحسب ان الموت قد طوى مثل هذا الجمع.
حسراتٍ، قصيرة متقطعة، كانوا ينفثون،
وكل امرىء قد ثبت ناظريه أمام قدميه.
انطلقوا صعداً ثم انحدروا في شارع الملك وليم
الى حيث كنيسة القديسة ماري وولنوث تعدّ الساعات
بصوت قتيلٍ على آخر الدقة التاسعة.
هناك رأيت واحداً عرفته، فأستوقفته صائحاً: سْتِتْسن!

17. **Ibid.**, p. XVI

«يا من كنت معي على السفائن في (مايلي)!
«تلك الجثة التي زرعتها السنة الماضية في حديقتك،
«هل بدأت تورق؟ هل ستزهر هذه السنة؟
«أم أن الصقيع المباغت قد أقضّ مضجعها؟
«أبعِدِ الكلبَ عنها، فهو صديق للبشر،
«والا فسيحفر باظافره ويستخرجها ثانية!
«انت! أيها القارىء المرائي! - يا شبيهي، - يا أخي!»

هنا مدينة الوهم (لندن) هي مدينة بودلير (پاريس) او اية مدينة اورپية كبرى ورثت حضارات العصور، وورثت ويلات الحروب منذ (مايلي) وحروب قرطاجة الى حروب القرن العشرين. الموت الذي اهلك مثل هذا الجمع هو الموت الذي يذكره دانته وهو في المطهر يستعرض الموتى، وكل امرىءقدثبت ناظريه امام قدميه، تماماً كما يفعل العابرون على جسر لندن؛ اولئك يعبرون المطهر او الاعراف،الى الفردوس،او الى الجحيم؛ وهؤلاء يعبرون جسر لندن الى وظائفهم صباحاً حيث الكنيسة تدق اجراسها تسع دقات يموت على آخرها الصوت، كما مات الصوت والصدى عند الساعة التاسعة يوم صلب المسيح. و ستِتْسن المعاصر، زميل الشاعر في حرب معاصرة، كان «معه» في معركة (مايلي) منذ أيام قرطاجة؛ نفس الحروب ونفس القتلى، في قرطاجة حروب الاغريق او دردنيل الحرب العالمية الاولى. كلاهما زرع جثة، ذاك في القفر او البحر ولكنها بقيت في ذهنه، وهذا في حديقةداره، قريباً منه. ولكن هل اورقت الحروب وهل ازهرت الجثث؟ يريد ويبستر في مسرحية **الشيطانة البيضاء** ان «تبعد الذئب عن الجثة فهو عدو للبشر» وهذه انقلبت الى كلب، صديق للبشر، يجب ابعاده «والا فسيحفر باظافره ويستخرجها ثانية»والقارىءيتسم بالرياء لأنه يعرف الحقائق ولكنه يخفيها، تماماً مثل الشاعر لانه يشبهه، فهو اخوه في الرياء، هكذا يقول بودلير في ازهار الشر.

هذه النظرة الى الادب باستمرار، والنظرة اليه كلّاً واحداً متواصلاً تجعل شعر اليوت صعباً على الناقد والقارىء على السواء. ومن هنا كانت اهمية الرمز في الشعر الحديث. ولكن ذلك يجب الا يقف حائلاً دون الاستمتاع بشعر اليوت، فالشعر الجيد، الذي يقوم على ثقافة واسعة ووعي بالتراث وحساسية تجاه صدى الكلمات، يمكن ان يستمتع به القارىء حتى قبل ان تتم عملية الفهم. فهذه تعتمد على الشروح والتفسيرات، وهي مسألة لا يمكن تجاوزها في شعر اليوت. ولكن عندما يعبر القارىء برزخ الشروح والتفسيرات هذه يجد ان التعب لم يكن سدى وان الحصيلة جديرة بما صرف من جهد في سبيل تعميق الادراك والاستمتاع.

من المسائل المهمة لفهم شعر اليوت والتمتع بما يوحيه مسألة «المعادل الموضوعي» او الترابط الموضوعي: هذا المفهوم الذي شرحه اليوت في دراسة مشهورة له بعنوان «هاملت ومشاكله» وهي من جملة الدراسات التي تتضمنها مجموعة الغابة المقدسة. مفهوم «المعادل الموضوعي» هو واحد من اهم المفاتيح التي تكشف متاهات (الارض اليباب). يقول اليوت:

> الطريق الوحيد للتعبير عن الشعور في شكل فني هو ايجاد «معادل موضوعي» له، او بعبارة اخرى ايجاد مجموعة اشياء، أو وضع، أو سلسلة احداث تؤلف مكونات ذلك الشعور المحدد، بحيث عندما تقدم تلك الحقائق الخارجية، التي يجب ان تنتهي بتجربة حسية، فان الشعور يستثار في الحال[١٨].

مثل هذا الكلام سبق ان قاله بشكل اقل تفصيلاً «الصانع الأمهر» عزرا پاوند، الذي أهدى اليه اليوت قصيدته الكبرى. ففي أول عهد اليوت بالشعر كان پاوند مشغولاً بضرورة ابراز الشيء الملموس بشكل بالغ

18. Eliot, Op. Cit., p. 100.

الوضوح عن طريق الدقة في التعبير والاقتصاد في الالفاظ واتباع موسيقى العبارة دون موسيقى الوزن. هذه بعض اسس المدرسة الصورية، التي يؤكد فيها پاوند دوماً على الترابط بين الشعور والفكرة بشكل يجعل الفكرة حاضرة في الصورة ذاتها. فالصورة هي ذلك الشيء الذي يقدم تشابكاً عقلياً وشعورياً في لحظة من الزمن. مثل هذه الآراء التي نادى بها پاوند منذ ١٩١٢ هي التي قادت اليوت في اتجاه صياغة عبارة المعادل الموضوعي، وهو ما نجده في شعره المبكر، مثلا في (پروفروك) الذي يصف ضالة انجازاته في حياته العقيم بقوله: «كنت أقيس حياتي بملاعق القهوة». فهذا الكهل پروفروك، المتـردد الخائب، الرازح تحت وطأة حياة عقيم، واحباط يتلو الاحباط، لا يقيس عمره بما خاض من معارك ولا بما انجز من نجاحات، بل بعدد ملاعق القهوة التي يستهلكها كل صباح في اعداد فطوره. وخلفه (جيرونشن) عجوز «لا شباب لديه ولا شيخوخة، بل هو اشبه بنومة بعد الغداء، يحلم بالاثنين» وهو بعد ذلك «رجل عجوز، رأس خامل في مهبات الريح» لا شيء داخل الرأس ولا شيء خارجه، كما الاراضي الخالية عرضة للرياح التي لا تبقي على شيء فيها. مثل هذه الصور والمشاهد والاشياء وسلاسل الاحداث نجدها بوفرة في (الأرض اليباب): وصف الغرفة الباذخة في اول المقطع الثاني من القصيدة «لعبة شطرنج» مثلاً؛ حديث عوام لندن؛ وصف النهر في اول المقطع الثالث «موعظة النار» وليل العاشقين المترفين، وصف غرفة العانس وزائرها الشاب ذي البثور؛ وصف النهر في حاضره البائس بالمقارنة مع ماضيه يوم كان يتنزه فيه اتباع الملكة وحاشيتها... كل هذه الصور هي معادلات موضوعية للافكار التي تقدمها (الارض اليباب) ويشتد وضوح الفكرة باشتداد وضوح الصورة، او اشتداد بروزها على النقيض من صورة تقابلها. وهذا هو الاساس الفني الذي تقوم عليه قصيدة

اليوت الكبرى، وهي أحسن مثال لديه «للتعبير عن الشعور في شكل فني».

هذا التعبير عن الشعور، وعن الفكرة، بشكل فني، استدعى اعادة نظر في القوالب الشعرية التي كانت في متناول الشعراء الانگليز ومن قبلهم الشعراء الفرنسيين. وكما ان فكرة «المعادل الموضوعي» اساسية في فهم شعر اليوت، فإن طريقة «الشعر الحر» اساسية في التقويم الصحيح لشعره. ان عبارة «الشعر الحر» بمعناها الدقيق، ظهرت في الكتابات النقدية يوم استعمل هذا الاسلوب الشاعر الاميركي (والت وتمن) عندما نشر مجموعة اوراق العشب عام ١٨٥٥. والكتابة بهذا الاسلوب، كما نلمس من (قصائد) وتمن، لا تعتمد الوزن والقافية بالشكل التقليدي المتوارث في الشعر الاوربي من اصوله الكلاسيـــة، بل تعتمد الايقاع في العبارة، التي قد تطول او تقصر بمقاييس الاوزان التقليدية، ولكن ايقاعها الذي تتحكم فيه الصورة او الفكرة هو الذي يقرر طول السطر او قصره. هذا النوع من الكتابة الشعرية صعب على الكاتب والقارىء على السواء، اكثر مما هو الحال في القوالب المتوارثة، التي اعتادها الشاعر والقارىء معاً. لان الشاعر الذي يخفق في ابراز الايقاع في عبارته، او يكتب عبارة ذات ايقاع ضعيف، يصبح شعره أقرب الى النثر الرديء منه الى الشعر الموزون الرديء. وفي هذه الحال للقارىء ان يتساءل لماذا يدعى هذا الكلام شعراً، ومعه الحق، لان التساهل في امر القافية اصبح مقبولاً لدى القارىء بالانگليزية، منذ ان استعمل الشعر المرسل اكابر الشعراء وأهمهم شكسپير. فقارىء المسرحيات الاليزابيثية ومنها مسرحيات شكسپير لا يستوقفه غياب القافية في مناجاة هاملت مثلاً. فحضور الوزن الآيامبي الخماسي أساساً للشعر المرسل يجعل غياب القافية مسألة لا تفتقد كثيراً، رغم ان تخلل «الاغاني» الموزونة المقفاة، او انتهاء خطاب او حوار او مناجاة، في مسرحية كتبها مارلو او

شكسپير، بسطرين او اكثر تنتهي بقافية واضحة، يضفي على المقطع برمته حضور القافية بشكل يضعف أو يقوى حسب موهبة الشاعر او ظروف المقطع. لذلك، يقول المتحمسون لشعرِ وتمن، والقلة من كتاب الشعر الحر الجيد، إن غياب القافية في شعر جيد يكتبه شاعر موهوب يمكن ان يضاف اليه غياب الوزن التقليدي، شريطة ان يكون كاتب الشعر موهوباً، فيعوض عن ذلك بموسيقى من نوع آخر تأخذ شكل الايقاع الذي قد يوجد في لفظة واحدة مثلما قد يوجد في عبارة كاملة.

أخذ هذه الطريقة في كتابة «الشعر الحر» اهم الشعراء الرمزيين الفرنسيين في أواخر القرن التاسع عشر، وقد وجد اليوت في «الشعر الحر» معيناً كبيراً في «التعبير عن الشعور في شكل فني». يقول اليوت في معرض حديثه عن التغيير الذي احدثه وردزورث في اسلوب الشعر الذي كرس الحركة الرومانسية«ان اي تغيير جذري في القالب الشعري يمكن ان يؤخذ دليلاً على تغيّر أعمق في المجتمع او الفرد»[١٩].

بناء على ما تقدم، يتميز الاسلوب الشعري عند اليوت باتخاذ طريقة المعادل الموضوعي واعتماد الشعر الحر وسيلة في التعبير الى جانب وسيلة اخرى تميز بها اكثر من سواه، الا وهي المفارقة الساخرة. فهو اذ يتحدث عن نهر التيمز في حاضر الارض اليباب يصفه اوصافاً هي النقيض مما كانت عليه الحال يوم كان النهر يغشاه العاشقون عشقاً يؤدي الى زواج، تحملهم زوارق جميلة، تحف بهم حوريات ينثرن الورود على صفحة الماء احتفالاً بالعرس، كما نقرأ في قصيدة ادموند سپنسر «اغنية الزفاف». ولكن التيمز اليوم:

---

19. Matthiessen, **Op. Cit.**, p. 86.

. . . لا يحمل قناني فارغة، أوراق شطائر،
مناديل حرير، علب مقوّى، اعقاب دخائن
أو شواهد اخرى من ليالي الصيف. الحوريات انصرفن.
ورفاقهن، المتسكّعون من ورثة ارباب المال؛
انصرفوا ، ولم يتركوا عناوين.

النهر لم يعد نظيفاً في ليالي الصيف، و «حوريات» اليوم لسن مثل حوريات الأمس، لان رفاقهن نفر من المتسكعين من ورثة أرباب المال، لا تربطهم علاقة بحوريات الصيف، الا ما كان منها عابراً لا يتطلب اعطاء العنوان، لان الرفاق لا يريدون تحمل تبعات ليالي الصيف تلك. وهنا المفارقة الساخرة التي تعبّر عن مرارة الشاعر، وهي فكرة يعبر عنها هذا التصوير. ومهمة الشاعر «لا تدفعه الى البحث عن عواطف جديدة بل الى استعمال العواطف المعتادة التي يجعل منها شعراً فيعبّر عن احاسيس هي في الواقع ليست عواطف أبداً»[٢٠].

اذا اضفنا الى هذا الاسلوب في كتابة الشعر ثقافة عريضة عميقة، وقراءات لا يمرّ بها متوسط القرّاء، مثل كتاب **أيامي الماضية** الذي كتبته الكونتيسة «ماري لاريش» عن آخر ايام الامبراطورية النمساوية، او مثل كتاب عن **طيور شرق اميركا الشمالية**، فضلاً عن الآداب القديمة بلغات شتى، او مسرحيات انكليزية من القرن السابع عشر غطى عليها شكسپير فلا يكاد ينصرف لها الا قلة من المتخصصين. . . اذا ادركنا هذا علمنا لماذا يوصف شعر إليوت بالصعوبة حتى يكاد يتحدى الفهم احياناً. لكن إليوت يقول لنا في حديث بصدد **الكوميديا الالهية** ان الشعر «قد يبلغ التوصيل قبل تمام الفهم»[٢١]. فثمة شيء يدعوه اليوت «الخيال السمعي» اذ تسمع

20. Eliot, **Op. Cit.**, p. 58.

21. Matthiessen, **Op. Cit.**, p. 81.

باذن الخيال ايقاعات بعينها تنقلك الى اجواء تشكلت في ذهن الشاعر. واذا تركت هذه الصور لتترسب في ذهن القارىء من دون ان يسأل عن علاقاتها المنطقية، وحلقات ارتباطها، فانها في النهاية تحدث التأثير المطلوب[٢٢].

في خاتمة مقاله عن (وظيفة الشعر) يقول اليوت:

> تختلف وظائف الشعر حتما مع تغيّر المجتمع، ومعَ تغيّر الجمهور.. فصعوبة الشعر (ويفترض ان الشعر الحديث صعب)... قد تعزى الى محض الجدّة: ونحن على علم بالهزء الذي لحق وردزورث وشلَي وكيتس وتنسون وبراونَنگ- ويجب ان نذكر ان براونَنگ كان اول من وصف بالصعوبة. لقد وجد نقاد معادون الشعراء الأولين يتميزون بالصعوبة فاطلقوا عليهم صفة السخف. وقد يكون مبعث الصعوبة ان القارىء قد قيل له، او انه قد أوحى لنفسه، ان القصيدة ستكون صعبة. والقارىء الذي يبلغه تحذير حول غموض قصيدة قد يقع في حالة من الحنق لا تتلاءم مع التلقي الشعري... ولكن القارىء الاكثر نضجاً لا يحفل بمسألة الفهم، أو قل ليس من أول قراءة. ان بعض الشعر الذي شغفني هو شعر لم أفهمه من أول قراءة، وبعضه شعر لا أحسبني افهمه حتى اليوم، مثل شعر شكسپير. وأخيراً ثمة صعوبة مبعثها ان الشاعر قد تخلى عن اشياء تعوّد القارىء ان يجدها في الشعر؛ لذلك فان القارىء المحتار يتلمس في طلب شيء غير موجود، ويتعب ذهنه بنوع من المعنى غير موجود، ولم يقصد له ان يكون موجوداً في القصيدة.

أرجو الا يكون في هذه التحذيرات ما يوقع القارىء العربي في حالة من الحنق لا تتلاءم مع التلقي الشعري. فها إني اترجم قصيدة اليوت الكبرى (الارض اليباب) وبعد القراءة الاولى، التي ارجو ان تكون مفهومة، سأحاول ان اربط ما في القصيدة من علاقات منطقية، واجمع حلقات ارتباطها مع بعضها، على امل ان يحدث هذا العمل في النهاية التأثير المطلوب.

---

22 George Williamson, **A Reader's Guide to T. S. Eliot** (London, 1955) p. 41.

٢ – القصيدة

«.... تنفيسٌ عن شكوى من الحياة،
شخصية، لا معنى لها بالمرة،
شيء من غمغمة بايقاعات.»
اليوت

الأرض اليباب

بعينيّ أنا رأيت (سيبيلاّ) في (كومي) معلّقة في قارورة، وعندما كان يصيح بها الاولاد: «سيبيلاّ ماذا تريدين»؛ كانت تجيبهم دوماً: «أتمنى أن أموت».

إلى عزرا پاوند
الصانع الأمهر

١ دفن الموتى

نيسان أقسى الشهور، يُخرج
الليلكَ من الأرض الموات، يمزج
الذكرى بالرغبة، يحرّك
خامل الجذور بغيث الربيع.

الشتاء دفّأنا، يُغطي
الأرض بثلج نسّاء، يغذّي
حياة ضئيلة بدرنات يابسة.
الصيف فاجأنا، ينزل على بحيرة (شْتارنبرگر)
بزخّة مطر؛ توقفنا بذات العُمد،

ثم واصلنا المسير إذ طلعت الشمس، فبلغنا (الهوفگارتن)،
وشربنا قهوة، ثم تحدّثنا لساعة.
ما أنا بالروسيّة، بل من ليتوانيا، ألمانية أصيلة
ويوم كنا أطفالاً، نقيم عند الأرشيدوق،
ابن عمي، أخذني على زلّاقة،

فأصابني الخوف. قال، ماري،
ماري، تمسّكي باحكام، وانحدرنا نزولاً.
في الجبال، يشعر المرء بالحرية.
اقرأ معظم الليل، وأنزل الى الجنوب في الشتاء.

ما هذه الجذور المتشبّثة، أية غصونِ تنمو

من هذه النفايات المتحجرة؟ يا بن آدم،
أنت لا تقدر أن تقول أو تحزر، لأنك لا تعرف غير
كومة من مكسّر الاصنام، حيث الشمس تضرب،
والشجرة الميتة لا تعطي حماية، ولا الجندب راحة،
ولا الحجر اليابس صوت ماء. ليس
غير الظل تحت هذه الصخرة الحمراء،
(تعال الى ظل هذه الصخرة الحمراء)،
فأريك شيئاً يختلف عن
ظلك في الصباح يخبّ وراءك
او ظلك في المساء ينهض كي يلاقيك؛
لسوف أريك الخوف في حفنة من تراب.

نشيطة تهب الريح
تجاه الوطن
يا فتاتي الايرلندية
أين تنتظرين؟

«أعطيتني زنابق أول الأمر منذ سنة؛
فصرت أدُعى فتاة الزنابق».
ـ ولكن عندما رجعنا، متأخرين، من حديقة الزنبق،
ذراعاكِ ممتلئتان وشَعركِ مبلولٌ، ما استطعتُ
الكلام، وخانتني عيناي، لم أكن،
حيّاً ولا ميتاً، ولا عرفت شيئاً،
وأنا أنظر في قلب الضياء، الصمت.

موحش وخالٍ هو البحر.

مدام سوسوستريس ، البصّارة الشهيرة،
أصابها زكام شديد، ومع ذلك
. . . فهي معروفة كأحكم امرأة في اوربا
لديها رِزمة ورق خبيثة. إليكَ، قالت،
هذه ورقتك، الملاح الفينيقي الغريق،
(لؤلؤتين كانتا عيناه. انظر!)
هذه «بيلاّدونا» سيدة الصخور
. . . سيدة المواقف
هنا الرجل ذو العصيّ الثلاث، وهنا العجلة،
وهنا التاجر وحيد العين، وهذه الورقة،
وهي خالية، هي شيء يحمله على ظهره،
محجوبة عنيّ رؤيته. أنا لا أجد
. . الرَّجلَ المصلوب. إخشَ الموت بالماء
ارى جموعاً من الناس، يدورون في حلقة.
شكراً. اذا زأيت العزيزة مسزإيكويتون
قل لهاإني سأجلب خريطة البروج بنفسي:
على المرء أن يكون حذراً هذه الأيام.

. . . مدينة الوهم،
تحت الضباب الاسمر من فجر شتائي،
إنساب جمهور على جسر لندن ، غفير،

ما كنت أحسب أن الموت قد طوى مثل هذا الجمع.
حسراتٍ، قصيرة متقطعة، كانوا ينفثون،
وكل امرىء قد ثبت ناظريه أمام قدميه.
انطلقوا صعداً ثم انحدروا في شارع الملك وليم
الى حيث كنيسة القديسة ماري ولنوث تعدّ الساعات
بصوتٍ قتيلٍ على آخر الدقة التاسعة.
هناك رأيت واحداً عرفته، فاستوقفته صائحاً: ستتسن!
«يا من كنت معي على السفائن في مايلي!
«تلك الجثة التي زرعتها السنة الماضية في حديقتك،
«هل بدأت تورق؟ هل ستزهر هذه السنة؟
«أم أن الصقيع المباغت قد أقضّ مضجعها؟
«أبعِد الكلب عنها، فهو صديق للبشر،
«وإلا فسيحفر بأظافره ويستخرجها ثانية!
«انت، أيها القارىء المرائي!- يا شبيهي،- يا أخي!»

٢ لعبة شطرنج

الأريكة التي جلست عليها، مثل عرش مُمرَّد،
توهّج فوق الرخام، حيث المرآة
ترفعها قوائم مشغولة بثمر الكروم
يطلّ منها كيوبيدون من ذهب
(وآخر قد حجب عينيه خلف جناحه)
تضاعفُ الشعلات من شمعدان مسبّع الفروع

يعكس النور على المنضدة حيث
ألقُ جواهرها يصّاعد كي يقابله،
من علبٍ حرير تنداح في وفرٍ عميم؛
في حِقاقٍ من عاجٍ وزجاجٍ ملون
ما عليها سِداد، كانت تكمن طيوبها المصنّعة الغريبة،
دهون، مساحيق، سوائل ـ تقلق، تُربك
وتغرق الحس في روائح فاغمة يثيرها الهواء
الَهبوب من النافذة، فترتفع
وهي تضخّم لهبات الشمع المتطاولة
وتقذف بدخانها الى المقرنسات،
فتضطرب الزخارف على السقف ذي التجاويف.
أحطاب بحر كبيرة، مطعَّمة بالنحاس
تشتعل خضراء برتقالية، مؤطرةً بالحجر الملوّن،
في ضوئه الحزين يسبح دلفين منقوش.
وفوق رفّ المصطلى العتيق يُرى
كنافذة تطل على مشهد غابي
تحوّل «فيلوميل» التي اغتصبها بوحشية
ذلك الملك البربري؛ ولكن العندليب هناك
تملأ القفر جميعاً بصوت لا يُغتصب
وبقيت تصيح، وبقي العالم يلاحقها،
زق زق لآذان قذرة.
وغير ذلك من بقايا الزمن الذاوية
كانت مصوّرة على الجدران؛ شخوص محدِّقة
تطلّ أو تكبو، فتغلّف الغرفة بالصمت.

حفيف أقدام على السلّم.
تحت ضوء النار، تحت الفرشاة، انتثر
شعرها في ذوائب متّقدة
. . . توهجّ في كلمات، ثم غاب في صمت قاس.

«أعصابي مجُهَدةٌ هذه الليلة. أجل، مجُهدة، إبق معي.
«تكلمّ معي. لماذا لا تتكلم أبداً. تكلم.
«بماذا تفكرّ؟ ماذا تفكرّ؟ ماذا؟
«لا أعلم أبداً ماذا تفكرّ. فكرّ».

أفكّر بأننا في زقاق الجرذان
حيث أضاع الموتى عظامهم.

«ما ذلك الصوت؟»
الريح تحت الباب.
«والآن ما ذلك الصوت؟ ما الذي تفعل الريح؟»
لا شيء ثانية لا شيء.
«هل
تعلم لا شيء؟ هل ترى لا شيء؟ هل تذكر
لا شيء؟».

أذكر
لؤلؤتين كانتا عيناه.
«هل أنت حيّ، أم لا؟ هل يوجد لا شيء في رأسك؟»

لكن
أوف أوف أوف أوف يا ألحان الراگ الشكسپهيرية ـ
ما أحلاها
ما اذكاها
«ماذا سأفعل الآن؟ ماذا سأفعل؟»
«سوف انطلق خارجة كما أنا، وأذرَع الشارع
«وشعري منسدلٌ، هكذا. ماذا سنفعل غداً؟
«ماذا، سنفعل أبداً؟»
الماء الحار في العاشرة.
«واذا أمطرت، فعَرَبةٌ مسقوفة في الرابعة.
وسوف نلعب لعبة شطرنج،
نطبق عيونا بلا أجفانٍ وننتظر طرقة على الباب.

لما سرّحوا زوج «ليل» قلت لها ـ
وما اختلقتُ كلماتي، قلت لها بنفسي،
أسرعوا رجاء انتهى الوقت
لأن «البرت» راجع، حسّني حالك حبّة.
حتماً يريد أن يعرف الذي عملتيه بالفلوس التي اعطاك إياها
حتى تعملي لك بها أسنان. اعطاك، كنت حاضرة.

اقلعيهم كلهم يا «ليل» واعملي ضبّة لطيفة،
قال أقسِم أنني لا أتحمل النظر اليك.
ولا أنا اتحمل، قلت، وتذكرّي، «البرت» المسكين،
كان في الجيش أربع سنين، ويريد أن يتسلىّ
واذا أنت لا تسلّيه، هناك غيرك على استعداد، قلت
صحيح؟ قالت. يعني، قلت.
إذن سأعرف من أشكر، قالت، وحملقت بوجهي.
أسرعوا رجاء انتهى الوقت
اذا ما اعجبكِ الحال استمرّي على هذا المنوال، قلت.
غيرك يقدر ان ينتقي ويختار اذا انت لا تقدرين
ولكن اذا أفلت منك «ألبرت» لن يكون السبب
من قلّة التنبيه.
يجب أن تخجلي، قلت، من هذا المنظر الهرم.
(وهي ما عبرت الواحدة والثلاثين).
ما بيدي حيلة، قالت، ومطّت وجهها،
هذي الحبوب التي أخذتها، حتى أنزّله، قالت.
(صار عندها خمسة، وكادت تموت مع
الأصغر جورج)
الصيدلي قال كل شيء سيمضي على خير، ولكني ما عدت
مثل قبل.
أمّا صحيح مجنونة، قلت.
هه، اذا ما تركك «البرت» لحالك، ستزين، قلت،
لأي شيء تتزوجون اذا ما تريدون أطفال؟

اسرعوا رجاء انتهى الوقت

أي، ذاك الأحد وصل (البرت) وعملوا فخذة مشوّية،
ودعوني للعشاء، للاستمتاع بها حارة.
أسرعوا رجاء انتهى الوقت
أسرعوا رجاء انتهى الوقت
ليلسعيدة (بل). ليلسعيدة (لو). ليلسعيدة
(مي). ليلسعيدة.
شكراً شكراً. ليلسعيدة. ليلسعيدة.
ليلة سعيدة، سيداتي، ليلةً سعيدةً، سيداتي اللطيفات.
ليلةً سعيدةً، ليلةً سعيدة.

٣ موعظـــة النـــار

خيمة النهر هَوَت: أواخر الورقات
تتشبّث ثم تغور في الضفة الرطبة. الريح
تجتاح الأرض السمراء، غير مسموعة. الحوريات انصرفن.

أيها (التيمز) الحبيب، إجرِ الهوينا، حتى أتمّ اغنيتي.
النهر لا يحمل قناني فارغة، أوراق شطائر،
مناديل حرير، علَب مقوّى، أعقاب دخائن
أو شواهد أخرى من ليالي الصيف. الحوريات انصرفن.

ورفاقهن، المتسكعون من ورثة أرباب المال؛

انصرفوا، ولم يتركوا عناوين.
عند مياه «ليمان» جلستُ وبكيتُ. . .
أيها «التيمز» الحبيب، إجر الهوينا حتى أتمّ أغنيتي،
أيها «التيمز» الحبيب، إجرِ الهوينا، لأني لا أرفع صوتي عالياً ولا طويلاً.
ولكن ورائي في عَصْفة باردة أسمع
قرقعة العظام، وقهقهة تنداح من أذن لأذن.
إنسلّ جرذ رويداً خلال العشب
يجرجر بطنه الموحل على الضفة
بينما كنت أصطاد في القناة الكئيبة
في مساء شتائي خلف مصنع الغاز
أتأمل في تحطمّ سفينة الملك أخي
وفي موت الملك أبي من قبله.
أجساد بيضاء عارية في الأرض الواطئة الرطبة
وعظام مرميّة في عليّة ضيقة واطئة يابسة،
تقرقعها قدم الجرذ وحده، من عام لعام.
ولكنني أسمع ورائي من حين لحين
صوت الأبواق والمحركات، التي ستوصل
«سويني» الى «مسز پورتر» في الربيع.
منيراً أطلّ القمر على «مسز پورتر»
وعلى ابنتها

تغسلان الأقدام بماء الصودا
يا لأصوات الأطفال هذه، تنشد تحت القبّة!

شق شق شق
زق زق زق زق زق
. . . بغاية الوحشية اغتصبت.
تيريو.

مدينة الوهم
تحت الضباب الأسمر من ظهيرة شتائية
(مستر يوگينيديس) التاجر الإزميري
. . . غير حليق، بجيب مليء بالزبيب
«سيف» لندن: وثائق عند الاطلاع،
دعاني بفرنسية مبتذلة
الى غداء في فندق شارع (كانن)
يعقبه قضاء عطلة الاسبوع في (المتروپول).

. . . في ساعة الشفق، عندما ترتفع العينان والظهر
عن المكتب، عندما تتوقف الماكنة البشرية
مثل سيارة اجرة تخفق في انتظار،
أنا (تايريسياس) رغم العمى، اختفقُ بين حياتين،
رجل عجوز بثديي أنثى متغضّنين، أقدر أن أرى
. . . في ساعة الشفق، ساعة المساء التي تغذ

نحو الدار، تُعيد الملاّح الى أهله من البحر،
والراقمة الى دارها وقت الشاي، تزيل بقايا فطورها، تشعل
مدفأتها، وتعدّ طعاماً من علب.
خارج النافذة منشورةً بصورة خطرة
ملابسُها الداخلية التي تتجفف وقد لوّحتها
ذوائب الشمس،
وقد تكوّمت على الأريكة (في الليل سريرها)
جوارب، أخفافٌ، أجوابٌ، مشدّات.
أنا «تايريسياس» رجل عجوز بضرعين متغضّنين
رأيت المشهد وتنبأت بالبقية ـ
أنا كذلك انتظرت الضيف المرتقب
وهو يصل، ذلك الشاب المدمّل
موظف عند وكيل عقار صغير، ذو تحديقة جريئة،
طَغامَة تجلس عليه الثقة
جلوسَ قبّعة حرير على رأس مليونير من «برادفورد».
الوقت مؤاتٍ الآن، كما يظن،
فالوجبة انتهت، وهي ضجرة متعبة،
يحاول أن يأخذها بمداعبات
لا ترغبها، لكنها لا تستهجنها.
وإذ يستثار ويُصمم، يهاجم في الحال؛
بيدين تجوسان لا تقابلان صدودا؛
ولأن غروره لا ينتظر جوابا،
فهو يقلب اللامبالاة ترحابا.

(وأنا (تايريسياس) سبق أن عانيتُ هذا كله
يجري على هذه الأريكة نفسها أو السرير؛
أنا الذي جلست قرب (طيبة) في ظل الجدار
ومشيت بين الأدنى من الأموات.)
يطبع قبلة أخيرة متفضلة
ويتلمّس طريق الخروج اذ يجد السلالم غير مضاءة...

تعود فتنظر برهة في المرآة،
وتكاد لا تعي أن حبيبها قد انصرف؛
ذهنها يسمح لفكرة نصف مكتملة أن تمر:
«الآن قد جرى ما جرى: ويسرّني أنه انتهى.»
عندما تنحدر الحسناء الى حماقة ثم
تتمشى في غرفتها ثانية، وحيدة،
تسرّح شعرها بحركة يد آليّة،
وتضع اسطوانة على الحاكي.
«هذه الأنغام انسابت بقربي على المياه»
وعلى امتداد (الستراند) حتى شارع الملكة فكتوريا.
مدينةٌ يا مدينةُ، أكاد أسمع احيانا
جوار حانة في شارع التيمز الأدنى،
أنين ماندولين شجيّ
وقرقعة وثرثرة من الداخل
حيث يهجع السمّاكون في الظهيرة: حيث جدران
كنيسة (ماگنس) الشهيد تضم

روعة لا تفسَّر من أبيض وذهب أيوني.

النهر يرشح
زيتاً وقاراً
الجنائب تنساب
مع المد الراجع
أشرعة حمرٌ
وِساع
بوجه الريح، تخفق على السارية الثقيلة.
الجنائب تجرف
جذوعاً تنساب
نحو شطآن، گرينيچ
بعد «جزيرة الكلاب».
ويّالالا ليّا
ولّالا ليّا لالا

اليزابيث و ليستر
مجاذيف تصطفق
الكوثل بشكل
محارة مذهبة
حمرة وذهب
اللجّة الطافرة
تماوج الشاطئين

وريح الجَنوب
تحمل مع المسيل
صداح النواقيس
أبراج بيضاء
ويّا لالا ليّا
ولالا ليّا لالا

«حافلاتٌ وأشجار غبراء.
(هايبري) ولدتني، (رچموند) و (كيو)
دمرتاني. قرب (رچموند) رفعت ركبتيّ
مستلقية في قاعِ زورق ضيق...»

«قدماي في (موركَيث) وقلبي
تحت قدميّ. وبعد الفعلة
بَكى. وعد (بداية جديدة)
ولم اتفوّه بتعليق. على م تراني أحتج؟»

«على رمال (ماركَيت).
لا أقدر أن أربط
أي شيء بأي شيء.
أظافر متقصفة من أصابع يدين قذرتين.
قومي أناس مساكين لا يتوقعون
أي شيء.»

لا لا

ثم جئت الى قرطاجة

محترقاً محترقاً محترقاً محترقاً
يا ربّ انت الذي تنتشلني
يا ربّ أنت الذي تنتشل

محترقاً

٤ المـــوت بالمـــاء

(فليباس) الفينيقي، ميت منذ اسبوعين،
نسي تصخاب النوارس، ولّجة البحر العميق
والربح والخسارة.
تيار بغور البحر
فكّك عظامه في همسٍ. وإذ راح يعلو ويسفّ
مـــرَّ بمراحل شيخوخته والشباب
وهو يلج الدوّامة.
أممي أم يهودي
أنت يا من تدير الدفّة وتنظر صوب الريح،
تأمل (فليباس) الذي كان يوماً وسيمًا وفارعاً مثلك.

٥ ما قــالــه الــرعــد

بعد وهج المشاعل على الوجوه العَرِقة
بعد صمت الصقيع في البساتين
بعد الآلام في الأماكن الحجرية
والصياح والعويل
والسجن والقصر وتجاوب
رعد الربيع على الجبال القصيّة
الذي كان حيّاً هو الآن ميت
الذين كنا أحياء نحن الآن نموت
بقليل من الصبر

لا ماء هنا بل مجرّد صخر
صخر ولا ماء والطريق الرملي
الطريق المتلوّي صعداً بين الجبال
التي هي جبال صخر بلا ماء
لو كان ثمة ماء لوقفنا وشربنا
بين الصخور لا يستطيع المرء ان يقف أو يفكرّ
العرق جاف والأقدام في الرمل
لو كان ثمة ماء بين الصخر
فم جبلي ميت باسنان نخرة لا يقدر أن يبصق
هنا لا يقدر المرء أن يقف أو يستلقي أو يجلس

حتى الصمت لا يوجد في الجبال
بل رعد جاف عقيم بلا مطر
حتى الوحدة لا توجد في الجبال
بل وجوه حمراء عابسة تشخر وتنخر
من أبواب بيوت طين متصدّع
لو كان ثمة ماء

ولا صخر
لو كان ثمة صخر
وماء كذلك
وماء
نبع
بركة بين الصخور
لو كان ثمة صوت الماء وحده
لا الزيز
ويابس العشب يغنّي
بل صوت ماء فوق صخرة
حيث الحسّون الناسك يغرّد في اشجار الصنوبر
سقسق سقسق سق سق سق
لكن ليس ثمة ماء.

من الثالث الذي يسير دوماً الى جانبك؟
كلّما أعدّ ليس إلاّك وأنا معاً

ولكن عندما أصعّد الطرف نحو الطريق الأبيض
ثمة دوماً واحد آخر يسير الى جانبك
ينساب مدثراً بعباءة سمراء ملتفعاً
لا أعرف إن كان رجلاً أو امرأة
ـفمن ذاك الذي الى جهتك الأخرى؟

ما ذلك الصوت الصاعد في الهواء
نشيج نواح الأمهات
ما تلك الحشود المتلفعّة تفيض
على سهول مترامية، تتعثر بأرض متصدعة
يسوّرها الأفق المنبسط وحده
أيّة مدينة خلف الجبال
تتصدع وتعمر وتنفجر في الهواء الشفقي
بروج متهاوية
أورشليم أثينا الاسكندرية
ڤيينا لندن
وهمٌ

امرأة شدّت شعرها الأسود الطويل
وعزفت ألحان همس على تلك الأوتار
وخفافيش بوجوه أطفال في ضوء الشفق
راحت تصفرّ، وتخفق بأجنحتها
وتزحف متدلية الرؤوس نزلاً على حائط مسوّد

وثمة بروج مقلوبة في الهواء
تدق نواقيس ذكرى، تعدّ الساعات
وأصوات تغني من صهاريج خاوية وآبار ناضبة.

في هذه الحفرة النَّخِرة بين الجبال
في نور القمر الخابي، يغني العشب
فوق القبور المنقلبة، حول الكنيسة
ثمة الكنيسة الخالية لا تؤمّها غير الريح.
لا نوافذ فيها، والباب يتأرجح،
العظام اليابسة لا تؤذي أحداً.
ليس غير ديك انتصب على عارضة السقف
كو كو ريكو كو كو ريكو
في لمحة برق. ثم عصفة رطبة
تحمل المطر

كان (كانگا) قد غاض، والأوارق المنهكة
تنتظر المطر، بينما السحب السوداء
تجمعت في الأقاصي، فوق (هيماڤانت).
الغابة قرفصت، محدودبة في صمت.
ثم تكلم الرعد..

دا
أعطوا: ماذا أعطينا؟

يا صديقي، الدم يخض قلبي
الجرأة المرعبة في لحظة استسلام
لا يقوى على سحبها دهر من الحصافة
بهذه، بهذه وحدها، كان لنا وجود
وهو ما لا يمكن أن يوجد من مناعينا
أو في ذكريات يغشيها العنكبوت الكريم
أو تحت اختام يفضها المحامي الهزيل
في غرفنا الخالية.

دا
تعاطفوا: لقد سمعت المفتاح
يدور في الباب مرة ويدور مرة واحدة
نفكرّ بالمفتاح، كل في سجنه
يفكرّ بالمفتاح، كلٌّ يؤكد سجناً
عند هبوط الظلام فقط، أصداء أثيرية
تنعش لبرهة كريولانس مهزوماً.
دا.
سيطروا: استجاب الزورق
بمرح، لليد الخبيرة بالشراع والمجذاف
كان البحر هادئاً، وكان قلبك سيستجيب
بمرح، لو دُعي، فيخفق طائعاً
لسيطرة يدين.

جلستُ على الساحل
أصطاد، والسهل القاحل خلفي
أما يتوجّب عليّ في الأقل ترتيب شؤوني؟
جسر لندن يتهاوى يتهاوى يتهاوى
ثم توارى في اللهب المطهرٍ
متى سأصبح مثل السنونو- سنونو يا سنونو
أمير (أكيتين) ذو البرج المنهار
هذه النّثارة دعّمت بها خرائبي
اذن لأتدبرّن أمرك. (هيرونيمو) قد جُنّ من جديد
أعطوا، تعاطفوا، سيطروا.
سلام سلام سلام

هوامش إليوت على (الأرض اليباب)

[يورد الشاعر هوامش بلغاتها الأصلية غير الانكليزية
أشير اليها بين /خطين مائلين/ في مواضع ورودها. ع. و. ل.]

إن خطة القصيدة، مع قدر كبير من رمزيتها العرضية، هو مما استوحيته من كتاب الآنسة جسي ل. ويستن حول اسطورة الكأس المقدسة: **من الطقوس الى أدب الرومانس** (كمبردج). والواقع أنني مدين بشكل يحملني على القول ان كتاب الآنسة ويستن يوضح صعوبات القصيدة أفضل مما تستطيع هوامشي فعله، وأنا أشير بقراءته (الى جانب المتعة الكبرى في الكتاب نفسه) على كل من يظن ان مثل هذ التوضيح يستحق العناء. وأنا مدين بشكل عام الى كتاب آخر في علم الانسان، كتاب له أثر عميق في جيلنا، واعني به **الغصن الذهبي**، وقد استعملت منه بخاصة الجزءين حول (ادونيس، أتيس، اوزيريس). ان من له معرفة بهذه الاعمال سيلمس لتوّه في القصيدة بعض الاشارات الى احتفالات الخصب.

١ـ دفن الموتى

البيت ٢٠ قارن: **سفر حزقيال ١/٢**

٢٣ قارن: **سفر الجامعة ٥/١٢**

٣١ ينظر: **تريستان وإيزولده، ١ الأبيات ٥ـ ٨** / بالألمانية /

٤٢ **المصدر نفسه، ٣، البيت ٢٤** / بالألمانية /

٤٦ أنا لا أعرف بالضبط مكونات رزمة ورق (تاروت) التي قد غيّرت فيها كما هو واضح بما يناسب غرضي. (الرجل المصلوب) وهو إحدى ورقات تلك الرزمة، يناسب غرضي في نقطتين: لأنه يرتبط في ذهني مع (الاله المصلوب) في كتاب (فريزر)؛ ولأنني أربط بينه وبين الشخص الملتفع في رحلة الحواريّين إلى (عمواس) في القسم الخامس. ويظهر (الملاح الفينيقي) و (التاجر) بعد ذلك؛ إضافة إلى (جموع الناس) و (الموت بالماء) التي تعالج في القسم الرابع. أما الرجل ذو العصيّ الثلاث فاني أربطه اعتباطاً مع (الملك السمّاك) نفسه.

٦٠ قارن: بودلير: «مدينة تعجّ، مدينة ملأى بالأحلام،
«حيث الطيف في وضح النهار يلتقط العابر»
/ بالفرنسية /

٦٣ قارن: **الجحيم** / دانته بالايطالية / ٣، ٥٥ـ ٥٧.
«سيل بهذا الطول
من الناس، بحيث ما كان ليدخل في عقلي
ان الموت قد طوى هذه الكثرة».

٦٤ قارن **الجحيم ٤، ٢٥ـ ٢٧** / بالايطالية /
«لم نسمع هناك نداء شكوى ولا بكاء
ولا صوت حزن سوى حسرات

تتجاوب أبداً في الهواء الأزلي».

٦٨ ظاهرة لاحظتها كثيراً.

٧٤ قارن: الأغنية الحزينة في مسرحية ويبستر **الشيطانة البيضاء**.

٧٦ ينظر: بودلير: مقدمة **أزهار الشر** /بالفرنسية/

٢ـ لعبـــة شطـرنــج

٧٧ قارن: **أنطوني وكليوپاترا ٢/٢/١٩٠**

٩٢ المقرنسات. ينظر **انيادة** ڤرجيل،/باللاتينية/ ١، ٧٢٦
تحت المقرنسات قناديل مذهبة تتوهج، مشاعل معلقة تطرد الليل.

٩٨ المشهد الغابي، ينظر ملتن: **الفردوس المفقود** ٤، ١٤٠.

٩٩ ينظر: أوڤيد **المتحولات** / باللاتينية / ٦، فيلوميلا.

١٠٠ قارن: القسم ٣، البيت ٢٠٤.

١١٥ قارن: القسم ٣، البيت ١٩٥.

١١٨ قارن: ويبستر: «أما تزال الريح في ذلك الباب؟».

١٢٦ قارن: القسم ١، البيت ٣٧، ٤٨.

١٣٨ قارن: لعبة الشطرنج في مسرحية مدلتن: **النساء، حذار من النساء**.

٣ ـ موعظة النار

١٧٦ قارن: سپنسر : «أغنية الزفاف».

١٩٢ قارن: **العاصفة** الفصل ١، المشهد ٢.

١٩٦ قارن: مارڤيل : «الى حبيبته الصدود».

١٩٧ قارن: دَي: **مجمع النحل**:

«إذ على حين غرّة، وأنت تنصت، تسمع
جلبة أبواق وصيد، سوف تحمل
«اكتائيون» الى «ديانا» في الربيع
حيث سيرى الجميع جسدها العاري...»

١٩٩ لا أعرف مصدر الاغنية التي منها هذه الأبيات، وقد قيل لي انها من سدني باستراليا .

٢٠٢ ينظر: ڤيرلين : پارسيفال / بالفرنسية /

٢١٠ كان سعر الزبيب يقدر على اساس «النقل والتأمين مجاناً» أما «قائمة التحميل» الخ... فكانت تسلّم الى المشتري عند دفع «وثائق الاطلاع».

٢١٨ رغم ان تايريسياس لا يعدو كونه مشاهداً وليس «شخصية» بحال، الا انه اكثر الاشخاص أهمية في القصيدة، لأنه يوحّد الآخرين جميعاً. فكما أن التاجر الأعور، بائع الزبيب، يذوب

في (الملاح الفينيقي) وهذا غير منفصل تماماً عن فرديناند أمير نابولي كذلك تكون جميع النساء امرأة واحدة، ويجتمع الجنسان في تايريسياس. فالذي يراه تايريسياس في الواقع هو جوهر القصيدة. والمقطع الكامل من أوفيد يشكل اهمية انثروبولوجية عظمى / المقطع باللاتينية ٣، ٣١٦- ٣٣٤ / [والترجمة العربية عن ترجمة انگليزية نثرية حديثة صنعتها ماري اينيس، ونشرت اول مرة عام ١٩٥٥ في طبعة پنگوين، وتوالت طبعاتها كل سنتين تقريباً، ص ٨٢-٣] «يروى ان جوپتر ألقى همومه عن كاهله بعد أن نال منه الشراب وراح يعابث جونو وهي تشاركه في ذلك، فقال لها: (طبيعي أنكن معشر النساء تصبن لذة في الحب اكثر مما يصيب الرجال) فانكرت جونو ذلك واتفقا على سؤال الحكيم تايريسياس لأنه قد خبر الحب في حال الرجل وحال المرأة معاً.

واتفق ان افعواناً ضخماً كان يضم اليه حية عظيمة وراحا يتقلبان في اعماق غابة خضراء فضربهما بعصاه؛ فانقلب في الحال بشكل عجيب من هيئة رجل الى هيئة امرأة وأقام على ذلك سبع سنين. وفي السنة الثامنة رأى الافعوان والحية تارة اخرى فقال يخاطبهما: (لئن كان في ضربكما سحر يقوى على تحويل الضارب الى جنس غير جنسه فلأضربنكما تارة اخرى). فلما ضرب الافعوان والحية عينهما انقلب الى حاله الأول،

وعادت اليه الطبيعة التي فطر عليها.

لذلك وقع عليه الاختيار ليعطي حكمه في هذا الجدل العابث، فصدّق على ما قاله جوبتر . وقيل ان جونو قد نال منها الغضب اكثر مما ينبغي او تدعو اليه الحال، فحكمت على الحكَم بالعمى الأبدي. وليس في طوق اي إله ان يخرج على ما يأتيه إله آخر، ولكن الأب القدير منح تايريسياس قدرة معرفة المستقبل تعويضاً عن فقد البصر، وخفف مما نزل به من عقاب بان أسبغ عليه مثل ذلك الشرف».

٢٢١ قد لا يبدو هذا بدقة أبيات (سافو) ولكني كنت أفكر بسمّاك (الساحل الطويل) او سمّاك (الزورق) الذي يعود عند هبوط الظلام.

٢٥٣ ينظر: گولدسمث ؛ الأغنية في **كاهن ويكفيلد**.

٢٥٧ ينظر: **العاصفة** كما في اعلاه.

٢٦٤ الريازة الداخلية في كنيسة القديس ماگنس الشهيد هي في نظري من أجمل الريازات التي حققها (رين). ينظر: **اقتراح بهدم تسع عشرة كنيسة في مركز لندن** (ب. س. كنگ وولده المحدودة).

٢٦٦ **هنا تبدأ اغنيات بنات التيمز الثلاث**. وهن يتكلمن بالتناوب من البيت ٢٩٢ الى آخر ٣٠٦. ينظر **فجر الآلهة**، ٣، ١ : بنات

الراين. / بالالمانية/.

٢٧٩ ينظر: (فرود) **اليزابيث** الجزء الأول، الفصل الرابع، رسالة (دي كوادرا) الى فيليپ ملك اسبانيا:

«عند العصر كنا في جنيبة، نراقب الألعاب على صفحة النهر. وكانت (الملكة) منفردة مع (لورد روبرت) اذ كنت انا على السطحة الخلفية من السفينة، حيث بدأ في كلام هذر حتى قال لورد روبرت، بما انني كنت موجوداً فليس ما يمنع زواجهما اذا شاءت الملكة».

٢٩٣ قارن: **المطهر** / دانته بالايطالية / ٥، ١٣٣

«تذكرني، انا التي ادعى تقوى

(سيينا) ولدتني و (ماريما) دمرتني».

٣٠٧ ينظر: القديس اوغسطين: **الاعترافات** «ثم جئت الى قرطاجة حيث كانت قدر من الصبوات الدنسة تغني حول أذنيّ».

٣٠٨ النص الكامل لموعظة النار البوذية (التي تقابل في الأهمية الموعظة على الجبل) التي ترد في هذه الكلمات، يمكن أن تقرأ في ترجمة المرحوم (هنري كلارك ورن): **البوذية في ترجمة** (سلسلة هارڤرد الشرقية). كان مستر ورن واحداً من كبار الرواد في الدراسات البوذية في الغرب.

٣٠٩ مرة أخرى من اعترافات القديس أوغسطين. الجمع بين هذين المثالين في الزهد الشرقي والغربي في ذروة هذا القسم من القصيدة ليس من باب المصادفة.

٥ـما قاله الــرعــد

في الجزء الأول من القسم الخامس ثمة ثلاثة موضوعات: الرحلة الى عمواس، بلوغ الكنيسة الخطرة (ينظر كتاب الآنسة ويستن)، وخراب شرق اوربا في الوقت الحاضر.

٣٥٧ هذا هو / الاسم العلمي باللاتينية الذي يقابله / الحسّون الناسك، وقد سمعته في اقليم (كويبيك). يقول (چاپمن) في **دليل طيور شرق اميركا الشمالية** : «انه يرتاح جداً في الادغال المنعزلة والخلوات اللفّاء... وتغريده لا يتميّز بالتنوع والقوة، لكنه في الصفاء وحلاوة النبرة والتموّج النفيس لا يوجد ما يماثله». كما ان «تقاطر الماء» في تغريده قد أناله شهرة يستحقها.

٣٦٠ هذه الابيات أوحى بها وصف واحدة من الرحلات القطبية (نسيت أيّها، ولكني أظنها واحدة من رحلات شاكلتن): قيل إن جماعة من المستكشفين، وقد بلغ بهم الاعياء مبلغه، أصابهم وهمٌ مُقيم أن ثمة «واحداً آخر» يزيد عن رهطهم عندما يعدّون.

٣٦٧ـ ٧٧ قارن: (هيرمن هسّه) **نظرة الى الفوضى** / بالألمانية / «ما يقرب من نصف أوربا، أو في الأقل نصف أوربا الشرقية
يسير على درب الفوضى، يسير مخموراً بوهم مقدس منحدراً نحو الهاوية وهو يغنّي، يغني مخموراً مترنماً كما فعل
ديمتري كاراماسوف. من هذه الاغاني يضحك ابن المدينة مهاناً، ولكن من وهب القداسة والرؤيا يستمع اليها من خلل الدموع».

٤٠٢ داتا، داياد هڤام، داميانا، (اعطوا، تعاطفوا، سيطروا).
خرافة معنى الرعد توجد في بريهاديرانياكا- أوپانيشاد ٥، ١.
وتوجد ترجمة لها في كتاب (دويسن) ستون أوپانيشاد من ڤيدا
بالألمانية / ص ٤٨٩

٤٠٨ قارن: ويبستر الشيطانة البيضاء. الفصل ٥، المشهد ٤:

«... سيتزوجان ثانية
قبل أن تخرق الدودة مطاوي الكفن، قبل أن
ينشر العنكبوت غشاوة على حروف شاهد القبر»

٤١٢ قارن: الجحيم ٣٣، ٤٦ /بالايطالية/
«ثم سمعتهم في الاسفل يغلقون باب
البرج المريع».

وكذلك ف. هـ. برادلي: المظهر والحقيقة، ص ٣٤٦
«إحساساتي الخارجية لا تقل خصوصية بالنسبة الى نفسي عن افكاري أو مشاعري. ففي كل حالة تقع خبرتي في حدود دائرتي بالذات، وهي دائرة مقفلة على الخارج، وحيث تكون جميع عناصرها متشابهة فان كل مجال يكون معتمًا بالنسبة الى المجالات الاخرى التي تحيطه... وباختصار، بوصفه وجوداً يظهر في روح، فان العالم أجمع بالنسبة الى كل روح يكون متميزاً وخاصاً بتلك الروح.».

٤٢٥ ينظر: ويستن من الطقوس الى أدب الرومانس: الفصل عن الملك السمّاك

٤٢٨ ينظر: المطهر ٢٦، ١٤٨ / بالايطالية، وقبله ثلاثة أبيات /بالپروڤنسية /

«أني اتوسل اليك الآن بحق تلك القوة
التي ستوصلك الى أعلى درجة في السلّم
ان تذكر جميع آلامي العظيمة»
ثم توارى في اللهب المطهرِّ.

٤٢٩ ينظر: **سهاد الحب/باللاتينية/**قارن: فيلوميلا في القسمين ٢، ٣.

٤٣٠ ينظر: (جيرار ده نيرڤال) قصيدة (التعيس) / العنوان بالاسپانية /

٤٣٢ ينظر: كيد: **المأساة الاسپانية.**

٤٣٤ (شانتيه) كما تتكرر هنا هو الختام المعتاد في (الاوپانيشاد). وعبارة (السلام الذي يفوق الفهم) هو ما يقابل هذه الكلمة.

* * *

سبق ان تُرجمت قصيدة (الأرض اليباب) الى اللغة العربية أربع ترجمات كاملة خلال العشرين سنة الماضية. إن لي بعض الملاحظات على هذه الترجمات جميعاً، وهو ما دفعني بالدرجة الاولى الى تأليف هذا الكتاب دون الاكتفاء بتقديم ترجمة خامسة جديدة. ثمة ترجمات جزئية، تتناول القصيدة من بعض وجوهها أو في بعض اجزائها، مما ورد في كتابات المتأدبين العرب خلال ربع القرن الماضي، بل منذ اواخر الاربعينات. ولكني معني هنا بالقصيدة في شكلها الكامل، لذا لن اتعرض للدراسات العامة التي تناولت اليوت شاعراً او ناقداً، حتى عندما تكون تلك الدراسات منصبة على القصيدة اكثر مما عداها.

١ـ كانت أول ترجمة كاملة للقصيدة استرعت انظار الدارسين من عمل الشاعرين أدونيس ويوسف الخال بعنوان (الأرض الخراب)، نشرتها دار مجلة شعر، بيروت ١٩٥٨ في سلسلة (ترجمات من الشعر المعاصرـ ١). اول ما يلاحظ المرء في هذه الترجمة غياب المقتطف من بترونيوس في كتابه ساتيريكون، وهو ما اثبته اليوت في اول صفحة من القصيدة، بنصّيه اللاتيني والاغريقي. يشكل هذا المقتطف اهمية خاصة حول مغزى القصيدة، لذا يكون غيابه نقصاً واضحاً. ثم نجد الاهداء (الى عزرا باوند) لكن صفة (الصانع الأمهر) تظهر بالنص الايطالي ـ مع غلطة مطبعية ـ وهو ما لا أحسبه في متناول القارىء العربي عموماً، وهو القارىء الذي صنعت الترجمة من أجله. تتكرر هذه الظاهرة في نص القصيدة، فنجد المقتطفات بنصوص لغاتها الأوربية، كما اوردها اليوت وهي: الألمانية، الفرنسية، الايطالية، اللاتينية، السانسكريتية، والأخيرة بأحرف عربية، وهي مسألة فيها نظر. اذا كانت الترجمة تنقل قصيدة مكتوبة بالانكليزية الى القارىء العربي الذي يفترض انه لا يقرأ لغة النص، فكيف نقدم له في العربية مقتطفات بخمس لغات اجنبية غير الانكليزية ونفترض انه سيفهمها؟ قد يقول قائل إن اليوت نفسه قد وضعها بهذا الشكل، وانها اصبحت جزءاً من اسلوب القصيدة، وهذا صحيح، ولكن متوسط قرّاء الانكليزية أثاروا هذه المسألة بالذات في اول اعتراضاتهم على القصيدة يوم نشرت عام ١٩٢٢. ولم تكن هوامش الشاعر نفسه على قصيدته بذات غنى كبير، كما يجد القارىء العربي من هذه الهوامش التي أحسب انني أول من نقلها الى العربية. أغلب هذه الهوامش بلغات اوربية هي (اجنبية) بالنسبة الى متوسط قرّاء الانكليزية. بعضها يشير الى كتب ومراجع لا تقع في متناول اغلب القراء. فكيف لنا ان ننتظر للقصيدة ان تؤتي أكُلها؟ ونحن في بلادنا

العربية نريد للقارىء ان يطلّع ويفهم ثم يحكم على ما يقرأ بنفسه، لذا كانت الترجمة عملية ذات مسؤولية كبيرة يتحملها عارف اللغة الأجنبية من المؤلفين.

ومعرفة اللغة بشكل دقيق أمر ضروري لمن يتصدى لترجمة قصيدة من وزن (الأرض اليباب). نحن جميعاً اجانب تجاه لغة النص، ومهما بلغت معرفتنا فقد تقصرّ أحياناً؛ ولكن ثمة قواميس، ومراجع، وشروحاً، وتعليقات يجب الاّ يغفلها المترجم، الى جانب المعجم العربي نفسه، للتأكد من جمع اسم عربي، او صفة، او معنى فعل يساور المترجم في شأنه بعض شك. وهذا ما لا أجده في ترجمة شاعرين بارعين، مع الأسف الشديد. فثمة امثلة عديدة من هذه الترجمة تشير الى ان الادراك اللغوي عند الشاعرين لم يستطع التغلب على صعوبة النص او غموض العبارة في نص اليوت. من ذلك وصف صورة (تحوّل فيلوميل) الموضوعة على رفّ المصطلى في غرفة السيدة شبيهة كليوپاترا. نقرأ في الصفحة ١٣٣ «من فوق تجلى سقف الموقد العتيق/كأنه نافذة القت على المشهد الغابي/ تحوّلَ فيلوميل المفروض بقسوة/ من الملك البربري. . .» وهذا ليس المعنى المراد قطعاً. ومثل ذلك على الصفحة ١٣٥ «سأندفع خارجاً كما أنا. . مسدل الشعر. . .» مما يجعل المتكلم رجلاً والصحيح ان المتحدث امرأة. ثم على الصفحة نفسها: «حين ادرك زوج ليل الجمود» والصحيح ان زوج (ليل) قد سرّح من الجندية. وعلى الصفحة ١٣٦: «قالت، وتطلع بي جيداً» بينما المتحدث أمرأة، أخذت حبوباً لتسقط جنينها، ولكن الترجمة تجعل اخذ الحبوب «لأوقظ ما بي» وهو عكس المراد. وعندما رجع (البرت) من الجندية «كانوا يلعبون الورق» والصحيح ان (ليل) وزوجها (البرت) أعدّا «فخذة مشوية» للعشاء، دعيت اليها المتحدثة وعلى الصفحة ١٣٩ نقرأ «الشاب

الأشقر» وهو وصف يوحي بالجمال، بينما يبالغ الشاعر في وصف قبح الشاب وزرايته ويصفه بالشاب «المدمّل». والأطرف في هذه جميعاً ما نجده في آخر الترجمة على الصفحة ١٤٨ حيث يخاطب الشاعر السنونو قائلاً «سنونو يا سنونو» فنجدها هنا تصبح «إبلع إبلع»!

هذه بعض المآخذ البارزة، الى جانب كثير غيرها، مما يجعل العبارة العربية غير مفهومة في كثير من الأحيان. ولست أدري كيف يكون وقع هذه الترجمة لدى القارىء العربي الذي عرف مسبقاً أن اليوت شاعر صعب فجاءته هذه الترجمة التي تزيده حيرة، ولا استغرب اذا عزف القارىء العربي بعدها عزوفاً عن قراءة أية قصيدة من قصائد اليوت المترجمة.

٢ـ الترجمة الثانية في الترتيب الزمني يمكن وصفها بانها ترجمة (متكاملة) لانها تنتثر في تضاعيف الفصل الحادي عشر من كتاب الدكتور فائق متى (اليوت، سلسلة نوابغ الفكر الغربي، ١٧، دار المعارف بمصر، ١٩٦٦). نفهم من مقدمة الكتاب ان المؤلف قد درس الادب الانكليزي بجامعة ليڤرپول، واراد ان يوشّي اطروحته بمقابلة مع اليوت في ١٩٦١/١٠/١٩ دامت «زهاء ثلثي ساعة». ويتوقع القارىء مقابلة مثيرة واسئلة ذكية تضيف الى آراء الشاعر في النقد والشعر والثقافة عموماً. ولكن الأسئلة تجيء مخيبة للآمال، لأن القارىء، فضلاً عن المتخصص بأدب اليوت، يجد جميع الاجابات عنها في كتابات اليوت النقدية؛ لذلك نجد اجابات مقابلة اليوت تتميز بالاختصار الشديد الذي لا يزيد أحيانا على نعم أو لا. وأحسب ان الدكتور متى كان يتكلم «زهاء ثلثي ساعة» ليجد اجابة اليوت «عن هذه الناحية بانه يعتقد في هذه الاتجاهات كلها». ومما يثير في القارىء شعوراً بعدم الارتياح ان المؤلف يورد معلومات او اسماء او حقائق كان حريّاً به ان يدقق في أمرها وهو يكتب اطروحة في الادب الانكليزي في

جامعة انكليزية. من ذلك انه يذكر في المقدمة «البروفسور ريتشاردز استاذ النقد الادبي بجامعة كمبردج» ويجب ان يكون معلوماً لدى كل باحث في الادب الانكليزي ان شيخ نقاد العصر، رغم احتفاظه بمركزه العلمي في كمبردج، كان قد غادر الى جامعة هارڤرد في مدينة كمبردج الاميركية منذ عام **١٩٣٩** حيث منح لقب (استاذ جامعة) في هارڤرد عام **١٩٤٤**، وتوالت كتاباته ونشاطاته من هناك. ثم يذكر مدينة «بابليون» ص ١٠٠ والاله «تاموز» ص **١٣٩** وكأنه لم يسمع بمدينة «بابل» أو الاله تموز. وتصبح «موسيقى الراگ الشكسپيهرية» في القصيدة صورة نافرة عن سياقها، اذ نقرأ على ص ١١١ «ذلك الاحتفال بيوم شكسبير/إنه لمنسق/وفيه فطنة» يستطرد في شرحه على ص ١١٣، رابطاً بينه وبين «عويل الرياح وهي تداعب اسفل الباب، ثم تدور بخلدنا ذكريات عن الاحتفال بيوم شكسبير الذي تحوّل الى جملة محاولات في حسن التنسيق والنظام ولا شيء اكثر من ذلك في هذه الذكرى العظيمة لشاعر وكاتب مسرحي فذ». هذه فذاذة في رصف الكلمات... ولا شيء اكثر من ذلك. والطابع الغالب في فصل الأرض الخراب ـ التفسير ـ الترجمة ـ التعليق هو هذا الغياب في شكل القصيدة الكامل. فثمة مقاطع من القصيدة يتناولها الكاتب شرحاً وتفصيلاً بحيث لا نعود نعرف من المتكلم: الشاعر ام المؤلف. وفي آخر الكتاب نجد بعض أشلاء القصيدة مما لم يتناوله المؤلف في فصله الحادي عشر. وهناك الترجمة التفسيرية التي هي طابع الكتاب جميعاً، والتفسير ليس من حق المترجم قطعاً، لأنه تجاوز على النص. والتفسير في مواقع كثيرة من هذا الكتاب تفسير خاطىء...، ولا شيء اكثر من ذلك. مثال هذا «ترجمة» حديث (ليل) مع صديقتها في الحانة. نقرأ على ص **١١٣** «قلت لها/بنفسي في وضوح تام:/ أرجو ان تسرعوا فقد حان الوقت». برغم الهامش الذي

يقول «يردد هذه العبارة صاحب الحانة» قد يتبادر الى الذهن ان رفيقة (ليل) تقولها. وقبل ذلك نفهم من الشرح «تبدأ صديقة (ليل) الكلام مع احدى رفيقاتها» والواقع آن (الرفيقة) تتحدث مع (ليل) التي اعطاها زوجها نقوداً «لتشتري بها مجموعة من الاسنان الصناعية» ويبقى علينا ان نعرف كم عدد الاسنان في تلك المجموعة. ولا تلبث (المتحدثة) ان تقول «لقد خلعت جميع اسنانك، اليس كذلك؟» والواقع ان (ليل) المسكينة لم تخلعهم بعد، لأن الرفيقة تنصحها بقولها (اقلعيهم كلهم يا ليل واعملي ضبة لطيفة). على الصفحة ١١٨ نقرأ: «لقد خلا البحر من الزجاجات الفارغة. . .» ولكن الذي خلا هو نهر التيمز، واحسب ان النهر غير البحر. . . الذي هجرته الحوريات. . «واصدقاؤ هن الذين ورثوا التلكؤ في الطرقات من مرشدي المدينة». سمعنا بابناء يرثون عن آبائهم الذكاء. . . او غير ذلك؛ ولكن من سمع بامرىء يرث التلكؤ في الطرقات؟ ومن هم مرشدو المدينة هؤلاء؟ عبارة «مرشدي المدينة» ترجمة خاطئة لعبارة «مديرين» في شركات تجارية في (مركز المدينة)؛ ويجب ان يعرف كل من عاش في انكلترا، فضلاً عن دارس الادب الانگليزي، انّ كلمةَ المدينة عند الحديث عن لندن تعني مركز التجارة وارباب المال والاعمال المصرفية. وثمة شيء طريف على ص ١٢١ : «كان المستر أيوجنيدس التاجر الأزميري/قد ترك لحيته وملأ جعبته بالكرم المجفف » اين ترك المستر لحيته يا ترى؟ في (البدرون) أم في المقهى، أم في «شارع المدافع»؟ هذا التاجر غير حليق، قد ملأ جعبته «بالكرم المجفف» وأحسب ان العرب تسميه «الزبيب». ومثل «الكرم المجفف» هذا عبارة «الصناديق المصنوعة من الورق المقوى» وهي ببساطة (**علب مقوى**)، ولكن بعضهم يفضل الشاطر والمشطور واللحم بينهما **كامخ** تأساءً وتعزية عن « شطيرة لحم ».

ولكن لنلتزم الجد. على الصفحة ١٢٢ نقرأ وصف (تايريزياس) الضرير «كرجل مسنّ له صدر مجعد كصدور النساء». هل لي أن أسأل العارفين إن كانت صدور النساء مجعّدة حقاً؟ يتكرر وصف الصدر المجعد على ص ١٢٣. وعلى ص ١٣٧ «حيث العصفور يغرد للناسك على اشجار الصنوبر» نسمع بنوع جديد من النساك تركوا الصوامع والاديرة وجلسوا على اشجار صنوبر بيروت يستمتعون بتغريد العصافير كما نستمتع أنا وأنت باوركسترا الزيزان عندما نمر (بالحرش). ومثلما «تشتاق نفسه الى طيور السماء وهي تغرد وتنشد للناسك لحن الخلاص» كذلك «سمعت المفتاح/وهو يدور في الباب ليفتحه دفعة واحدة ولن يعيد الكرّة» ص ١٤٤. هذا بالضبط عكس ما يقوله الشاعر لأن الاشارة من دانته تفيد أن المفتاح قد اغلق باب البرج ثم القي به ليبقى من في الداخل مساجين، فاذا فتح الباب فأي معنى يبقى في السجن الذي يتحدث عنه هذا المقطع من القصيدة؟ «لقد تداعت قنطرة لندن، ثم هوت وسقطت» والواقع ان اغنية الاطفال تقول «جسر لندن يتهاوى يتهاوى» ورغم ان جسر لندن هذا كان مهدداً بالسقوط مرات عديدة عبر العصور الا انه «لم يسقط قط» وهذا يبين الفرق الشاسع في المغزى، علاوةعلى ان الجسر اكبر من القنطرة.

«بعد هذه المعرفة، أي غفران يرتجى!» يقول اليوت. ويحق للمرء ان يسأل في الختام كيف انقلبت «اربعاء الرماد» الى «رماد الاربعاء» في كتاب الدكتور فائق متى، المسيحي الذي عاش في انگلترا ودرس الأدب الانكليزي فيها؟.

٣ـ الترجمة الكاملة الثالثة بين يدي صنعها الدكتور لويس عوض، ونشرها في مجلة شعر البيروتية (العدد ٤٠، السنة العاشرة، خريف ١٩٦٨) بعنوان «الأرض الخراب». تقدم المجلة لهذه الترجمة بقولها ان

الدكتور عوض كان قد أرسلها عام ١٩٦٤ «وحال توقف المجلة مؤقتاً عن نشرها». وبهذا المعنى تكون ترجمة الدكتور عوض سابقة في الزمن على ترجمة الدكتور متى (وأحسب ان الدكتور عوض سبق ان نشرها في مجلة مصرية). ولكن نشر هذه الترجمة في مجلة شعر عام ١٩٦٨ جاء لمناسبة ما نشرته الصحافة الادبية في انكلترا واميركا في خريف السنة ذاتها من اخبار اكتشاف مخطوطة القصيدة في مكتبة نيويورك العامة وكان اليوت قد اهدى تلك المخطوطة مع مخطوطات اخرى الى صديقه المحامي الاميركي (كوين) اعترافاً بما أسداه من عون مادي ومعنوي للشاعر. نشرت المجلة البيروتية صورتين لصفحتين من المخطوطة، واحدة على الراقمة واخرى بخط الشاعر، مع صورة ثالثة من ترجمة الدكتور عوض بخطه.

أول ما يلاحظ القارىء في هذه الترجمة غياب المقتطف باللاتينية والاغريقية من پترونيوس، ، مع غياب الاهداء الى عزرا پاوند بالايطالية. وهذا الغياب، في نظري، يؤثر في مغزى القصيدة وقيمتها الاسلوبية وبالتالي يؤثر في استيعابها لدى القارىء العربي.

تتصف ترجمةالدكتور عوض بثلاث صفات رئيسة: فهي ترجمةتفسيرية، تكثر من استخدام العامية المصرية، وفيها اغلاط واضحة في فهم النص، وهو أمر يصعب قوله فضلاً عن تصديقه، لأنه يصدر عن رجل تـوفر على دراسة الادب الانكليزي في جامعة كمبردج البريطانية وجامعة پرنستن الاميركية. ثم أن هذه (الاغلاط) في فهم النص تصدر عن رجل كنّا أنا وأبناء جيلي نقرأ له الكثير من الدراسات والترجمات منذ أوائل الخمسينات أو قبلها، وما يزال الرجل معدوداً بين عمالقة المتأدبين الذين يكتبون عن الاداب الاوربية باللغة العربية.

فالترجمة التفسيرية، ولا بأس من التكرار، ليست من حق المترجم قطعاً

وهو يعالج النص. اذ يجب ان يقف النص على قدميه، أو يسقط. ولا بأس ان يكون التفسير مما يلحق بالترجمة، بل أرى في ذلك ضرورة في النصوص التي تستغلق على الفهم. اسم (بيلادونا) ص ١٠٩ اسم علم، لا يجوز ان **يترجم تفسيرا الى «السيدة الجميلة» رغم ان هذا ما يعنيه الاسم بالايطالية**. . الا اذا ساغ لنا ان نترجم اسم (بطرس) الى (صخر) وهو ما يعنيه الاسم باللاتينية. «تحت الضباب الأسمر (ضباب، فجر شتاء» ص ١١٠: تكرار «الضباب» ليس في النص، فليس ثمة ما يدعو لتكرار الكلمة لأجل التفسير، كما ليس من الضروري تفسير «جمع غفير» بعبارة «لكثرته نسيت ان الموت حصد جمعاً بهذه الكثرة» فهذا اطناب في تكرار كلمة «كثرة» وتفسير ليس ثمة ما يقتضيه. وليس من داعٍ لتقديم بيت وتأخير آخر في النص لغرض التفسير: «هل بدأت الخضرة تنبت/ من الجثة التي زرعتها في حديقتك في العام الماضي؟» ص ١١٠ كذلك. ثم «عرضت صورة فيلوميلا وقد تحولت الى بلبل» ص ١١١ تفسير لا يوجد في الأصل. ثم على ص ١١٢ نقرأ «فبدت الصورة كنافذة أطلت على منظر غابة/ومضى البلبل، رغم الطراد، يملأ أرجاء اليباب بأطهر الغناء/وظل، والدنيا تطارده، يصدح بعذب الغناء في الآذان القذرة.» هذا تغيير في نظام الابيات، في النص وتفسير يبتعد عن الأصل، يعقبه حذف بيت كامل من النص يكمل صورة العندليب في القصيدة. وعلى الصفحة ١١٧ نقرأ عن الشاب الذي يمنح «السكرتيرة»... «قبلة واحدة أخيرة هي قبلة المولى للأمة» وهذا تفسير لا أساس له في الأصل. ومثل تفسير «السيدة الجميلة» نقرأ على ص ١١٨ «حيث جدران ماجنوس مارتير» ، الشهيد «العظيم» وهذا «الشهيد العظيم» ترجمة «ماجنوس مارتير» باللاتينية، لا داعي لها، اضافة الى أنها خطأ واضح لأن اسم الشهيد ماجنوس مثل بطرس وصفته

الشهادة، واسم الكنيسة: كنيسة (ماجنوس) الشهيد، وليس كنيسة «الشهيد العظيم». وتفسير آخر على ص ١١٩ «نسي صوت النورس، طير الشطئان» و (طير الشطآن!) تفسير لا وجود له في النص، الذي هو نوارس بالجمع وليس بالمفرد. وعلى ص ١٢١ نجد «السمان الناسك»... «هاتفاً: طق طق طق طق، كقطرات الماء» وهذا التشبيه من عند المترجم تفسيراً ليس ما يدعو اليه. وعلى ص ١٢٣ نجد محاولة غير موفقة لتفسير ما قاله الرعد: «قال: أعط/قال: اعط ماذا اعطينا؟» ثم «قال: اعط في حجراتنا الفارغة/قال: اعطت: سمعت صرير المفتاح» ثم تارة اخرى: «قال: اعط/قال: سيطر: الزورق تجاوب او اطاع في حبور». هنا تضطرب الابيات من النص ويضيع المعنى... ولا حول ولا قوة... ما هكذا تورد يا سعد الإبل!

أما استخدام مفردات العامية المصرية فلا ادري لماذا تفرض علينا بعد ان ابتلينا بأغاني أم كلثوم، وصرنا نردد بين الماء والماء «أقول أقابلك فين؟» بعد تحويل القاف همزة، وكأن مكانَ المقابلة و الزمان و الفعل من باب احترام طيّب الذكر أرسطو علينا توفيرها في هذه (الدرامه) العربية التي لا (فعل) فيها. ولقد أدرك ذلك عدوّنا المشترك بعد طوفان حزيران، فأصدر طوفاناً آخر من اسطوانات المرحومة، تتيح للشباب العربي ان يستمع الى «تفيد بأيه يا ندم؟ تفيد بأيه يا عذاب؟» تتكرر الوف المرات، وبعشرة قروش أردنية... وأسألوا أهل (الضفة) ان كنتم لا تعلمون!

لماذا تفرض علينا كلمات «ابريل، ياسنت، كوتشينة، كارت، ديموطيقية، الويك اند، تاكسي، الكومبينيزون، شبشها، الكاميزول،

السوتيان، الفونوغراف» واسم «كريولان» بلفظه الفرنسي بدل نقله عن الأصل؟ أليس في العربية التي نترجم اليها ما يقابل هذه الكلمات (الافرنجية)؟ أم تراها (عقدة الخواجا. ؟!)

واذا جئنا الى الصفة الثالثة في ترجمة الدكتور عوض، وهي (الاغلاط) في فهم النص، فإني أكاد أعدّ العشرة قبل ان اشير الى واحدة من هذه الاغلاط غير المتوقعة وغير المبرّرة. على الصفحة ١٠٧ نقرأ حديث ماري عن ماضيها مع ابن عمها فنجد كلامها بالالمانية يصبح «ما أنا بالروسي، وانما انا الماني من لتوانيا» كيف صار حديث ماري بصيغة المذكر؟ قد يقال ان المترجم لا يعرف الالمانية، وما ينبغي له، ولكن السياق يدل على جنس المتحدث. والصيغة في البيت الألماني تأتي بصيغة المؤنث: روسية. لكننا نجد الرجل قد ترجم ترجمةتفسيريةعلى نفس الصفحةبقوله «بحيرة شتارنبرجرزي» لأنّ كلمة (زيه) الالمانيةتعني (بحيرة) فكأنه يقول «بحيرة شتارنبرجر بحيرة» كمايقول«حديقة الهوفجارتن» لان كلمة (جارتن) الالمانية تعني (حديقة) فكأنه قال «حديقة هوف حديقة». غلطة اخرى في فهم النص نجدها على الصفحة ١٠٩ في حديث «فتاة الياسنت» اي فتاة الزنابق. فالبيت الذي يعقب ذلك مباشرة يبدأ بخط صغير ليقدم جواب رفيق الفتاة في حديقة الزنابق، لذا يجب ان يكون الخطاب موجهاً الى الفتاة فيصير «ذراعاكِ مليئتان وشعركِ مبلول» بكسر كاف الخطاب للمؤنث وليس بفتحها كما نجد هنا، فذلك يقلب حقيقة المتكلم فيضطرب المعنى. ومثل ذلك قوله «فلم اكن بالحية ولا بالميتة» والصحيح أن تكون الجملة بصيغة المذكر. يعقب ذلك بيت من أوپرا ڤاگنر بالالمانية «عميق وفارغ هو البحر». كيف يكون البحر عميقاً وفارغاً؟ هل (يفرغ) البحر من الماء مثلاً؟ وكيف ذلك وهو عميق؟ على ص ١١٠ نجد ان الجمع الغفير قد «صعّدت آهات

قصيرة كل حين طويل». من هي التي «صعّدت»؟ وكلمة (حين) في القاموس تفيد وقتاً مبهمًا من الدهر طال أم قصر، وهو غالباً ما يوحي بالقصر، فلماذا صفة الطول هذه؟ «على التل تدفق الجمع»: ليس من «تل» هنا، بل ان الشارع في صعود قبل أن «يهبط» الى شارع آخر. «الى حيث ضبطت الساعات اجراس كنيسة سانت ماري وولنوت» اجراس الكنيسة لا تضبط الساعات بل ان ساعة الكنيسة تدق الساعة التاسعة، وهو وقت بداية الدوام الرسمي في الدوائر والمكاتب التي يتوجه اليها هذا الجمع الغفير. على الصفحة ١١١ نقرأ «وفي السقف اشتعلت اخشاب البحر الجسيمة» كيف انتقل الموقد او المصطلى من الحائط الى السقف؟ وماذا يبقى من السقف اذا اشتعل؟ على الصفحة ١١٣ نجد «الاحتفال بيوم شكسپير» عند د. متى يصبح عند د. عوض «يا لها من عبارة شكسبيرية/كم هي رشيقة/وكم هي ذكية» والواقع ان هذا اسم قطعة من موسيقى الجاز من نمط (راگ) فهو لحن جاز يحمل اسم شكسپير كما يقال (سمفونية العالم الجديد) او (تانكو اسپانيول). وفي المقطع العامي في حديث (ليل) وصديقتها في الحانة نقرأ كلام صديقتها: «قلت لها بنفسي: هيا عجلي فالوقت قد أزف». يفهم من هذا ان الصديقة تخاطب (ليل) والواقع ان الخطاب نداء النادل في الحانة عند الساعة العاشرة، يدور بين الزبائن وينادي: أسرعوا رجاء انتهى الوقت. وقوانين تقديم الشراب في حانات بريطانيا تحتم ذلك، فلا يقدم شراب بعد العاشرة، وهذا ما يعرفه كل من عاش في انگلترا، حتى امثالي ممن لا يعرف ادب الشراب ولم يدخل الحانات. تتكرر «هيا عجلي فالوقت ازف» كأن ليس في الحانة غير (ليل) والشاهد على غير ذلك عدد الاسماء في آخر المقطع. ثم هناك ثلاثة ابيات في النص لا وجود لها في الترجمة، حيث تذكر الصديقة عودة البرت ودعوة العشاء. لماذا؟ ولماذا ايضاً أصبح اسم نهر «التيمز»

يشبه اسم جريدة «التايمز» اللندنية؟ ولماذا مرة ثالثة يكون «تيريسياس» ص ١١٦ «شيخ هرم بثديين ذابلين كأثداء النساء»؟ كيف اتفق د. متى ود. عوض على وصف اثداء النساء بهذه الصفة؟! وهذا الشاب المقيت الذي جاء يراود «السكرتيرة» عن نفسها: كيف يكون «جمرياً كالياقوت»؟... هل لأنه «من الحثالة التي يستقر عليها الاعتداء/استقرار القبعة الحريرية على رأس مليونير من برادفورد»؛ وكيف يستقر «الاعتداء»؟ لنقل انها غلطة مطبعية صحيحها «الاعتداد»، ولكن كيف «جمرياً كالياقوت» وهو «حثالة»؟ وعلى الصفحة ١١٧ كيف «يسمر الرجال السمك عند الظهيرة»؟ ما معنى هذا؟ وما معنى «عجز الجارية» على ص ١١٨؟ هل هي سفينة تجري على البحر مثل «الجوار المنشآت في البحر كالأعلام ؟» حاشا. ام تراها من جواري الخليفة ذوات العجز؟ على الصفحة ١١٩ نقرأ ثلاث اغنيات لثلاث من (بنات التيمز) يشير اليها الشاعر في هوامشه بما يوازي غناء (بنات الراين) الثلاث. ولكننا نجد (البنت) الأولى تتحدث بصيغة المذكر، وتتحدث عن اغتصابها في قعر زورق ضيق بقولها «رفعت ركبتي مستلقياً على ظهري» هل هذه غلطة تغتفر؟ على الصفحة ١٢٠ نقرأ «يهودياً كنت أم أغلف» لماذا التفريق بين اليهودي وغيره بالختان؟! الصحيح (أممي) أي (غوييم) وهي الأمم غير اليهود. على الصفحة ١٢١ نقرأ «ولكن جبل ميت فمه، نخر السوس اسنانه». كيف يكون للجبل فم وأسنان؟ وهذه «القلنسوة» هل كانت معروفة ايام المسيح ام كان التلامذة (متسربلين) بابسط رداء؟ اليست القلنسوة فارسية من حضارة اكثر تعقيداً من بساطة المسيح وتلامذته في الطريق الى عمواس؟ وما هي «شجرة السطح» على الصفحة ١٢٣ واين تنمو واين جذورها؟ ولماذا يكون نهر الكنج مؤنثاً فنقول «غاصت جانجا» ومن هو «أمير الكوتيين» هذا، وما «هذه الكسر

جمعتها أناء حطامي»؟ هل «أنت وأنا صنوان» هو ما تقوله عبارة الشاعر في نصّها الواضح؟

إضافة الى هذه الصفات الثلاث في ترجمة الدكتور لويس عوض نجد أنه يعبث بترتيب الابيات على هواه، فيقدم ويؤخر، ويجعل البيت الواحد اثنين، والبيتين بيتاً واحداً. وهذا من شأنه ان يربك (شكل) القصيدة كما وضعه اليوت. ويجب الا يغيب عن البال ان (الشكل) مهم جداً عند (الصوريين) من الشعراء، واليوت اهم هؤلاء الشعراء في مطالع القرن. فالشكل عنده يوحي بالفكرة ويؤثر في المعنى، فاذا اضطرب الشكل اضطرب معه المعنى كما اضطربت قيمة القصيدة الفنية.

٤- الترجمة الرابعة الكاملة هي في نظري أحسن هذه الترجمات جميعاً، وقد صنعها يوسف اليوسف ونشرها بعنوان **الأرض اليباب** (**مجلة الآداب الاجنبية** السنة الاولى، العدد ٤، دمشق، نيسان ١٩٧٥). وفضل هذه الترجمة على ما سبقها انها تتصدر بتحليل مترجم بتلخيص عن (الدكتور روبرت ب. كاپلان) كما يعقب القصيدة (تعليقات على «اليباب»... ترجمة تلخيصية عن «مرشد الطالب الى قصائد مختارة من اليوت» لمؤلفه ساوثمان). من اجل ذلك اجد هذا العمل اكثر فائدة للقارىء العربي مما سبق من ترجمات. غير أن الباحث قد تكون له بعض الملاحظات على ترجمة المواد الثلاث: التحليل والقصيدة والتعليقات، ولكن عند النظر الى الترجمات الثلاث السابقة تكون هذه الملاحظات غير خطيرة ولا قاتلة.

علمت ممن يعرف المترجم ان هذا الرجل عصامي الثقافة، لم تتيسر له دراسة الأدب الانكليزي خارج البلاد العربية كما هو الحال مع سابقيه. لذلك اكاد اكون مستعداً لتناسي بعض الامور في عمله رغم اني اتمنى عليه لو انه استطاع تحاشيها، اذن لكان العمل مما يسرّ حقاً.

الملاحظة العامة التي تسترعي الانتباه هنا ان يوسف اليوسف يفرط في عشق اللغة العربية الى درجة تنسيه احيانا ان« حوشيّ اللفظ »قد يكون صحيحاً في الصرف او الاشتقاق ولكنه يفتقر الى الشحنة الشعرية. فهو يختار الفاظاً قد تكون صحيحة في المعجم، او على القياس، لكن يبدو لي ان ثمة الفاظاً احسن منها ايقاعاً ومرونة. صحيح ان باب الاجتهاد لم يقفل، وأرجو الا يقفل، ولكن كيف تقع على مسمع قارىء الشعر هذه الكلمات والتعبيرات: «من رجيع القول، وفيما بين عامي... مقبوسات، يتذوّب التاجر أحادي العين، اندغموا في رجل واحد، يتمرأى هذا الواقع، المجتمع المتضع، تصدي صلاة، إصداء غامض، إصداء للتعميد، يرتفقه، تلبّثنا، نتحدّر، ذلك الجثمان... هل بدأ يشطأ، اتفكّر، المبهاج، الندب الامومي، منطقة كتيمة». قد تكون هذه محاولات نحو اصالة العبارة او اللفظة ولكن الاسلوب هو الذي يقاسي في النهاية.

وثمة ملاحظة ثانية، وهي ان ترجمة الاعلام ترد هنا اما بلفظها الفرنسي الذي اشاعه اوائل من ترجم الادب الانكليزي عن الترجمات الفرنسية، كما حدث في لبنان ومصر، او باللفظ الذي شاع خطأ بسبب أو آخر... مثال ذلك: دار النشر «فابر وفابر»، نهر «التايمس».. وهناك ميل بسيط جداً نحو الترجمة التفسيرية مما يمكن السكوت عليه اذا ما قيس بالترجمات السابقة. كما ان هناك بعض « الهفوات »في فهم النص، لا يسعف فيها القاموس، تحتاج الى معرفة بثقافة البلاد وطباع أهلها. «ذلك الاحتفال الشكسبيري» يطالعنا مرة اخرى؛ «الدعوة للغداء» والصحيح « العشاء » لأنه الوجبة الأساسية في اوربا واميركا. «أدلاء المدن» لأن الكلمة قد تعني في صيغة الفعل « يرشد » أو « يدير ». «الحيزوم» مقدّم السفينة، وفي النص مؤخرها. «على سطح زورق ضيق» غير صحيحة بل «قعر» او «قاع» الزورق هو الصحيح. «شعبي»

صحيحة في القاموس، وغير صحيحة في السياق، اذ تعني (اهلي) او (قومي). الشعر «المضفور» غير صحيحة، اذ كيف (تعزف) الامرأة على تلك (الاوتار) إذا كانت (مضفورة). «غناء الساعات» غريبة، إذ كيف تغني الساعات؟ «افريز السقف» غير صحيحة، فهذا بيت قروي يصنع سقفه من جذوع أشجار تبرز عنه، فيقف على بروز (عوارض) السقف من الخارج طائر أو ديك كما في النص. «فاض الكنج» غير صحيحة، بل (غاض) ولعلها غلطة مطبعية. «الشائعات» صحيحة في القاموس وليست في السياق الذي يستعمل جذر الكلمة التي تعني (صدى) واحيانا (جرس). «العصفور» اسم عام والأدق (السنونو). «ولهذا تلائمكم» غامضة، لأنها كذلك في ذهن المترجم، والفعل هنا يفيد «تقديم ما يناسب المقام، بمعنى الانتقام» الذي هو سياق المشهد من المسرحية. وفي ترجمة التعليق على البيت ٤٣١ تصبح العبارة نفسها «لماذا اذن اناسبكم». والغموض هنا مرده ترجمة «لماذا» على انها استفهامية، والواقع انها تعجبية، لا داعي لترجمتها.

بالرغم من كل هذا تبقى هذه الملاحظات ثانوية الاهمية بالنسبة الى العمل في شكله المتكامل، الذي أحسب انه يفيد القارىء العربي اكثر مما سبقه من الترجمات، التي اهملت جميعها ارقام الابيات في النص ولم تهملها هذه الترجمة. فاذا كنتُ قد سردتُ بعض ملاحظات عليها فلأنني أريد أن أعطي ما لقيصر لقيصر، وما لله لله.

* * *

قد يجد القارىء فيما سبق بعض التبرير الذي جعلني أقدّم ترجمة كاملة خامسة للقارىء العربي الجاد. وأحسب ان قصيدة من وزن(الأرض اليباب) تتطلب قدراً كبيراً من الجد في تناولها، ترجمة وتفسيراً وتحليلاً

ونقداً. فهذه القصيدة قد شغلت الباحثين منذ صدورها، وأحسب ان الباحثين سيبقون مشغولين بها ما دام الشعر الجيد يثير الذهن الجاد. لقد حاولت ما وسعني ان اتجنب في ترجمتي هذه ما أحسبه مآخذ على الترجمات السابقة. ومن ذلك انني اترجم النص كما هو، ولا اتجاوز عليه في التفسير؛ وقد يحملني ذلك على بعض التجاوز على نظام الجملة العربية، فانا اجد ذلك أقلّ بأساً من اخضاع لغة اجنبية الى اسلوب لغة الترجمة لشعر لا اريد «ان يذهب حسنه ويسقط موضع العجب فيه»، والا سقطت على المترجم نصال الجاحظ الذي سقطت عليه قماطر الكتب. ثم انني استعمل اللغة العربية الفصحى لا العامية. وقد وجدت في ذلك صعوبة في مقطع الحديث بلغة عوام لندن في الحانة، وهو المقطع الأخير في القسم الثاني من القصيدة. هنا حاولت اصطناع لغة عربية محكية تتساهل قليلاً في قواعد النحو، وكم تمنيت لو استطعت جعلها بعامية من العاميات، لأن ذلك ما أراده الشاعر. غير انني فضلت ان اوحي للقارىء العربي ان هذا الحديث بغير الفصحى، وليتخيل كل قارىء ذلك بالعامية التي يفضلها، وليحمل هو جريرة ذلك. اما المقتطفات باللغات الاوروبية غير الانكليزية فقد وضعتها بحرف غامق كي الفت نظر القارىء اليها في الشرح والتفسير الذي يلحق الترجمة. اما الاعلام فقد وضعتها بين قوسين صغيرين تمييزاً لها في السياق، اذ ليس في العربية حرف كبير يبدأ الاسم العلم كما في اللغات الاوربية. وقد حافظت على «شكل» القصيدة كما وردت في النص لأن ذلك من الأمور الجوهرية. وحافظت كذلك على ترقيم الابيات عشرياً كما في النص، واضفت ترقيماً خماسياً يقترب من البيت، تسهيلاً للقارىء الذي يود الرجوع الى النص، وبسبب من كثرة الاشارات والشروح. ثم انني رأيت من الضروري ترجمة هوامش الشاعر نفسه، وهو ما لم يفعله من سبقني، كما سلف القول،

لاعتقادي ان هذه الهوامش تلقي ضوءاً على ما كان يدور في ذهن الشاعر، كما انها تفيد في النظر في اسلوبه. وغني عن القول ان اسلوبي في هذه الترجمة يستند الى الطريقة التي فهمت بها النص، و «الاسلوب هو الانسان» كما قال (بوفون) الفرنسي، وليس كما شاع «الأسلوب هو الرجل» لأن ذلك يخرج (المرأة) الكاتبة من ملكوت الاسلوب، ولأن الكلمة الفرنسية تفيد (الانسان) قبل ان تفيد (الرجل). والطريقة التي فهمت بها هذه القصيدة تستند الى طول معالجة ورجوع الى الاشارات، سواء تلك التي يذكرها اليوت او التي لا يذكرها. وهذه المعالجة تفيد مما كتب عن الشاعر وقصيدته، أو أحسن ما كتب، وبدأ ذلك منذ اكثر من عشرين سنة في جامعة هارڤرد باشراف استاذي آي. أي. رچاردز. ولا أريد اليوم ان اتذكر تلك الاحباطات التي كانت تقف بيني وبين امتلاك ناصية القصيدة، وانا العربي الذي تعوّد ان يمتلك ناصية القصيدة الجاهلية او قصائد المتنبي من قراءة او قراءتين. وبعد ذلك بسنوات وجدت ما يخفف عني ذات مرة في اكسفورد. فقد كنت في حلقة دراسية تناقش شعر اليوت، وكان الاستاذ من الفطاحل. كنت أريد ان (اغربل) كل كلمة في (الأرض اليباب) وكل بيت وكل اشارة. وكان الاستاذ يشفق علي، ويقول بكل صراحة: «لم تجهد نفسك؟ حتى انا شخصياً تفوتني بعض الاشارات. المهم (استيعاب) القصيدة بشكلها العام. لا يهم ان (تفهم) الشعر... المهم انّ (تستوعبه)... وهذا ما يريدنا اليوت ان نفعل». واعترف انني حتى هذه الساعة لا استطيع ادراك الفرق بين (الفهم) و (الاستيعاب). ومنذ عشر سنوات وجدت من الضروري ان تقدم هذه القصيدة - المشكلة الى القارىء العربي بشكل كامل، في طبق من الشروح والتعليقات والتحليلات، على أمل أن يساعد ذلك في (فهم) يقود الى (استيعاب). واذا كنت اليوم قد

قطعت سلسلة طويلة من التردد والاحجام فانني لا ادّعي لحظة ان هذا العمل قد اكتمل على أحسن وجه. فما كتب امرؤ كتاباً في يومه الا قال في غده... إلى آخر ذلك الاعتذار السمج. ولكن أن يكتب امرؤ كتاباً في يومه أفضل من ان يموت وفي نفسه شيء من حتى.

٣ – المخطوطة

«أنا سعيد أن المخطوطة قد اختفت»
اليوت في حديث للاذاعة البريطانية ١٩٥٨
«كلّما زاد ما نعرفه عن اليوت، كان ذلك أفضل. . انا سعيد ان المخطوطة قد وجدت»
عزرا پاوند،البندقية ١٩٦٩/٩/٣٠

في شهر تشرين الأول، ١٩٦٨، اذاعت مكتبة نيويورك العامة خبر اكتشاف المخطوطة الأصلية لقصيدة الارض اليباب التي كان اليوت قد اعطاها الى صديقه المحامي الاميركي (جون كوين) قبل ذلك التاريخ بستة واربعين عاماً بالضبط. وكان لهذا الخبر صدى كبير في الأوساط الأدبية التي كانت ترى في اختفاء تلك المخطوطة واحداً من اكبر الألغاز الأدبية في القرن العشرين. كانت المخطوطة ضمن (مجموعة بيرك) وهي احدى المخلفات الكثيرة المودعة لدى تلك المكتبة. وقصة وصول المخطوطة الى حوزة المكتبة العامة فيها من الطرافة ما أحسبه يستهوي القارىء العربي، لذلك لا أرى بأساً من تلخيص الحكاية.

كان جون كوين المحامي الاميركي يقيم في نيويورك ويرعى الأدب والأدباء. وكان عزرا پاوند يقيم في لندن عندما قابله اليوت أول مرة في ١٩١٤/٩/٢٢ فبدأت في ذلك التاريخ واحدة من اهم الصداقات الادبية في القرن العشرين. وفي ١٩١٥/٨/١٢ كتب عزرا پاوند الى صديقه الأميركي يخبره «ان فتى اسمه اليوت قد عاد الى اميركا لفترة قصيرة واستطيع القول اني اكتشفته. . . حبذا لو ترتب معه لقاء. . .». لكن

اليوتَ لم يقابل المحامي الاميركي قط لظروف شتى، غير ان رسائلهما تشف عن رعاية عظيمة وصداقة نادرة أبداها المحامي الاميركي تجاه الشاعر، ليس اقلها رعاية نشر قصائده وكتبه في اميركا. من اجل ذلك، وبعد ان كانت (الارض اليباب) جاهزة للطبع، قال اليوت في احدى رسائله الى جون كوين بتاريخ ١٩٢٢/٧/١٩ «وددت لو اهديك مخطوطات (الارض اليباب)... بما انتثر عليها من تغييرات اجراها عزرا وأنا».. وردّ كوين مرحباً بالفكرة، مشترطاً ان يدفع للشاعر ثمناً لقاء ذلك. وبعد مناقشات طويلة في الرسائل، ارسل الشاعر المخطوطة في ١٩٢٢/١٠/٢٣، اي قبل اول نشر في مجلة او كتاب، فتسلمها كوين في مكتبه في نيويورك في ١٩٢٣/١/١٣، وأرسل له مكافأة مقدارها ١٤٠ دولاراً. وفي ١٩٢٤/٧/٢٨ توفي كوين وهو في الرابعة والخمسين، ولم يرد في وصيته ذكر لتلك المخطوطة. ولكن مجموعة من مخلفاته آلت الى شقيقته جوليا التي توفيت عام ١٩٣٤، تاركة زوجها وابنتهما ماري فانتقلا الى شقة صغيرة بعد ان وضعا الكثير من اوراق كوين في مخزن. وفي اوائل الخمسينات عثرت ماري التي اصبحت (مسز كونروي)، على اوراق خالها وبينها المخطوطة، فباعتها الى مكتبة نيويورك العامة في ١٩٥٨/٤/٤ بمبلغ ١٨ ألف دولار، وبقيت الصفقة سراً لم يعلم به اليوت ولا پاوند. وبعد ذلك بشهر حاول امين المكتبة مقابلة اليوت عندما كان في زيارة لندن، لكن الشاعر كان وقتها في اميركا. وبعد ذلك التاريخ لم يجر اتصال حول المخطوطة حتى اعلنت المكتبة عن وجودها. ولكن في صيف ١٩٦٨، علمت ارملة الشاعر ڤاليري اليوت بوجود المخطوطة، عندما ارسل اليها مدير الابحاث في تلك المكتبة (مايكروفيلم) عن المخطوطة، مع رجاء الاحتفاظ بالسر حتى ١٩٦٨/١٠/٢٥، وهو تاريخ نشر كتاب الپروفسور (ب. ل. رايد) الموسوم

رجل من نيويورك: جون كوين واصدقاؤه. وقد قدمت (مسز كونروي) الى قسم المخطوطات في المكتبة اثنتين وعشرين رسالة وست برقيات كان الشاعر قد ارسلها الى عمها في نيويورك.

تضم المخطوطة مجموعة من الاوراق بعضها بخط يد الشاعر وبعضها على الراقمة، تبلغ ٥٤ ورقة، منها ٤٧ ورقة مفردة، اضافة الى ثلاثة وصولات من فندق في (مارگيت) حيث كان اليوت يستجم بين ١٠/٢٢ الى ١٩٢١/١١/١٢، ومع ذلك توجد ورقة العنوان على رزمة البريد. وليس في المخطوطة هوامش على القصيدة. ويلاحظ ان الاوراق تنقسم الى ٤٢ ورقة هي مخطوطة (الارض اليباب) الى جانب ١٢ ورقة هي مخطوطة عدد من القصائد المتفرقة. وقد كتب ذلك كله على اوراق من انواع شتى. وفي ١٩٦٨/١١/٧ نشر الدكتور (دونالد گالب) الاستاذ بجامعة (ييل) الاميركية مقالة بعنوان «مخطوطات ت. س. اليوت المفقودة» وذلك في «الملحق الادبي» لجريدة «التايمز» اللندنية. وعن طريق هذه المقالة عرفت الصحافة الادبية في العالم خبر المخطوطة فتجدد الاهتمام بالشاعر وكان قد مضى على وفاته ثلاث سنوات. وكانت مجلة **شعر** قد اشارت الى ذلك في مقدمة لترجمة د. عوض سابقة الذكر.

ورد اول ذكر لمشروع هذه القصيدة في ١٩١٩/١١/٥ عندما كتب الشاعر الى صديقه كوين رسالة يقول في آخرها «... وعندما انتهي من ذلك آمل البدء في قصيدة تشغل ذهني» وفي ١٩١٩/١٢/١٨ ذكرها ثانية في رسالة الى والدته يقول ان «قرار السنة الجديدة... كتابة قصيدة طويلة كانت تشغل ذهني لزمن طويل...». ثم ذكرها ثالثة في رسالة الى والدته كذلك بتاريخ ١٩٢٠/٩/٢٠ يقول فيها انه يشتاق الى «فترة من الهدوء لكتابة قصيدة تشغل ذهني». ثم تتكرر الاشارة الى «القصيدة الطويلة» في رسائل الشاعر الى

اصدقائه حتى اشار عليه الاطباء بالذهاب الى لوزان للاستشفاء في سويسرا بسبب من الارهاق الذي اصابه، فغادر الى هناك في ١٩٢١/١١/١٨ ومن هناك كتب الى اخيه في ١٩٢١/١٢/١٣ يقول انه قد اصاب راحة كبيرة «ومن المؤكد انني على درجة من الصحة بحيث استطيع العمل على قصيدة».

وفي اوائل ١٩٢٢ عاد اليوت من لوزان الى لندن بعد ان توقف في باريس وقدم مخطوطة (الارض اليباب) لتخضع لتمحيص عزرا پاوند، الذي كتب الى كوين في ١٩٢٢/٢/٢١ يقول «عاد اليوت من لوزان بصحة جيدة، يحمل معه قصيدة عظيمة... يجب ان تنشر في مجلة (المزولة)*... فيها ما يحمل البقية منا على إغلاق حانوت الشعر».. وكان هذا اول تعليق على القصيدة من أول شخص قرأها بشكلها الأول قبل ان يختصر منها اكثر من ثلثها. وفي ١٩٢٢/٦/٢٥ كتب اليوت الى كوين كذلك يقول:

> **«لقد كتبت، خصوصاً عندما كنت في لوزان للعلاج في الشتاء الماضي، قصيدة طويلة... وسوف أضيف اليها هوامش... اعتقد انها افضل شيء عملته حتى الآن، وهذا رأي پاوند كذلك... الناشر لڤرايت قدم ١٥٠ دولاراً مع ١٥٪ من الارباح... وانا موافق...»**

وفي رسالة لاحقة يؤكد اليوت ان ينتبه صديقه الاميركي الى اخراج القصيدة بشكل مناسب «اتمنى الا يسمح للطباع بالعبث بعلامات الترقيم واشكال الفراغات لأن ذلك ضروري جداً للمعنى». وبعد هذا التعليق الثاني من الشاعر نجد تعليقاً ثالثاً من كوين نفسه في رسالته الجوابية الى الشاعر، وهي رسالة من ١٤ صفحة كتبها بين ٧/٢٨ـ ١٩٢٢/٨/١ يقول فيها «الارض اليباب واحدة من افضل اعمالك... وهي قصيدة للنخبة، او البقية، او القلة المختارة... قل ما تشاء».

(*) The Dial

بعد ان انهى اليوت قصيدته وسلمها الى عزرا پاوند في پاريس في اوائل كانون الثاني ١٩٢٢ كان يفكر بنشرها في مجلة (المزولة) الاميركية ، فكتب الى المجلة وجاءه الجواب ان المجلة مستعدة لدفع ١٥٠ دولاراً على الفور. ولكن كوين استطاع اقناع المجلة ان يكون لها حق النشر الأول قبل ظهورها في كتاب ينشره (لڤرايت) على ان تقدم المجلة الى الشاعر جائزتها السنوية وقدرها الفان من الدولارات. وطبيعي ان اليوت كان مسروراً لذلك، وقد استطاع المحامي الاميركي ترتيب الامور بحيث نشرت القصيدة ، في وقت واحد تقريباً هو اواسط تشرين الاول ١٩٢٢ ، في مجلة (المزولة) الاميركية وفي مجلة (المعيار)الانكليزية ، كما اقنع (لڤرايت) بتأجيل نشرها في كتاب حتى ١٩٢٢/١٢/١٥ ، وهذه هي الطبعة الاولى من القصيدة مع هوامش الشاعر التي صدرت في هيئة كتاب ؛ بينما كان نشرها في المجلتين دون هوامش.

في عام ١٩٧١ نشرت أرملة الشاعر (ڤاليري اليوت) كتاباً نفيساً بعنوان «**الارض اليباب** ، صورة المسودات الأصلية مع ملاحظات عزرا پاوند»يقع الكتاب في ١٥٠ صفحة من القطع الكبير (٢١×٢٨ سم) يتصدر بكلمة كتبها عزرا پاوند من البندقية في ١٩٦٩/٩/٣٠ يعلن فيها فرحه باكتشاف المخطوطة، ويمدح ڤاليري اليوت لبراعتها في اخراج الكتاب وفك الطلاسم التي كان قد نثرها على المسودة قبل ذلك بحوالي نصف قرن. تقدم ڤاليري للكتاب بعشرين صفحة فذة، تقتطف فيها من رسائل لم تنشر في الغالب، تبادلها الشاعر مع اصدقائه وذويه. تلقي هذه المقدمة اضواء كاشفة على حياة الشاعر مع زوجته الاولى حتى قضى عليها المرض، كما تبين الكثير عن ظروف الشاعر العملية والشخصية مما يبرر اولى كلمات پاوند في المقدمة: «كلما ازدادت معرفتنا باليوت كان ذلك أفضل». وتتحدث

ڤاليري كذلك عن ظروف المخطوطة واكتشافها، وكل ذلك مما يشكل مادة هذا الفصل الثالث.

تقدم ڤاليري ٦١ صورة عن اوراق المخطوطة (٤٧ ورقة مفردة مع ٧ ورقات مزدوجة). من هذه الاوراق ٤٤ تخص (الأرض اليباب) والباقي مسودات قصائد متفرقة تسبق هذه القصيدة، بعضها أعيد ترتيبه ليدخل في القصيدة الكبرى. وعلى الصفحة اليمنى من صورة كل ورقة من اوراق المخطوطة صنعت ارملة الشاعر نسخة على الراقمة، عليها ملاحظات پاوند باللون الأحمر وعليها كذلك ملاحظات زوجة الشاعر الاولى باللون الاسود مع تشطيبات بنفس اللون. بعض هذه الاوراق كتبها الشاعر بخط مقروء احياناً، واغلبها بخط تصعب قراءته، ولكنه خط اوضح بكثير من خط پاوند وتشطيباته. كما أن بعض الاوراق من المخطوطة منسوخة على الراقمة، من عمل الشاعر أو من عمل پاوند احياناً. وبعد ذلك تأتي ست صفحات ونصف من الملاحظات على المخطوطة صنعتها ارملة الشاعر، وهي ذات قيمة كبيرة للباحث بما تلقيه من ضوء على النص في شكله الاول. وبعد ذلك كله تأتي صورة الطبعة الاولى من **الارض اليباب** (نيويورك، بوني ولڤرايت، ١٩٢٢) مع هوامش الشاعر، ويلاحظ انها تختلف عن الطبعات اللاحقة وطبعة الاعمال الكاملة بنقطتين: الأولى غياب الاهداء بالايطالية «الى عزرا پاوند، الصانع الأمهر» والثانية ان ترقيم ابيات القصيدة في هذه الطبعة ٤٣٣ بدل ٤٣٤ وهو العدد المصحح لاحقاً. والسبب في ذلك ان الطبعة الاولى هذه تحسب البيتين ٣٤٥، ٣٤٦ بيتاً واحداً فنقص العدد لأن الطبّاع «قد عبث باشكال الفراغات الضرورية للمعنى» وهو ما كان يخشاه اليوت. والحق ان الطبّاع لا يلام كثيراً في ذلك، لان نسخة الراقمة توضح البيت ٣٤٦ «لو كان ثمة ماء» مبتدئاً في منتصف

الصفحة تحت آخر كلمة من البيت السابق. بينما نجد صورة المسودة بخط الشاعر للبيت نفسه تظهر البيت مكتوباً في اول السطر. ولأن الشاعر كان يريد هذا البيت ان يكون مستقلاً فانه يظهر في الطبعات اللاحقة في منتصف الصفحة، لكنه يبدأ تحت بداية آخر كلمة في البيت السابق. هذا (الشكل) عند الشاعر (الصوري) مهم للمعنى، وللصورة. ونجد اول هوامش الشاعر بعد هذا البيت، الهامش ٣٥٧، يؤكد انه يحسب البيتين السابقين اثنين لا واحداً، لذلك يكون العدد المعتمد هو **٤٣٤** بيتاً في القصيدة. والطريف ان (البيت) احياناً يتكون من كلمة واحدة تبدأ في آخر السطر من الورقة! ثم يتكرر الفرق بحساب بيت واحد بعد ذلك وهو ما لا داعي للاستطراد فيه في هذا المجال، وسوف أنبّه اليه في حينه. المهم ان القصيدة في الطبعات اللاحقة تستقيم على **٤٣٤** بيتاً.

كان هذا العدد من ابيات القصيدة في مسودتها الاولى **٧٣٤** بيتاً. وبعد ان أعمل فيها پاوند قلمه، عاد الشاعر وزوجته الاولى الى تلك المسودة وجرت عليها تصحيحات كثيرة وشطب كان من نتيجتها ان فقدت القصيدة حوالي **٤٠٪** من ابياتها الأصلية. ولكن اقسام القصيدة بقيت خمسة كما في الأصل، غير ان الشاعر غيّر عنوان القسم الثاني من «في القفص» الى «لعبة شطرنج» والسبب ان العنوان الأول يرتبط بالمقتطف من **ساتيريكون** المثبت في اول القصيدة، والذي هو بدوره قد حل محل مقتطف سابق من رواية (جوزف كونراد) الموسومة **قلب الظلام** وقد اعترض عليه پاوند. كما نجد القسمين الأولين من القصيدة يتصدرهما في المخطوطة مقتطف من رواية (ديكنز) الموسومة **صديقنا المشترك**، وهي عبارة بالعامية تقول «يقلّد الشرطي باصوات مختلفة» وقد حذف المقتطفان من هذين القسمين. تتوزع الاقسام الخمسة في المخطوطة ابيات القصيدة على النحو الآتي: **١٣٠**،

٩٨، ١٩٣، ٩٣، ١١٧ على التوالي، اضافة الى ١٠٥ ابيات متفرقة تعود الى القسم الثالث . وبعد ملاحظات پاوند وتغييرات الشاعر وزوجته عادت ابيات القصيدة بالشكل التالي: ٧٦، ٩٥، ١٣٩، ١٠، ١١٣ ومجموعها ٤٣٣ بيتاً وذلك في الطبعة الاولى بسبب الاضطراب في ترقيم الابيات سابقة الذكر. ولكن القصيدة في طبعاتها اللاحقة، وفي طبعة الاعمال الكاملة التي ترجمت عنها في الفصل السابق، تتكون من ٤٣٤ بيتاً.

على صفحة العنوان في المخطوطة ثمة مقطع من رواية كونراد ينتهي بعبارة «الرعب! الرعب!» وعندما قال پاوند ان ذلك «لا يحتمل الاقتباس» لم يدرك اليوت بالضبط ما اراده پاوند وقال انه يحسب ذلك المقتطف من رواية **قلب الظلام** يحمل «مغزى تفسيرياً». ولكن الشاعر خضع لرغبة (الصانع الأمهر) ووضع بدل (كونراد) مقتطفاً من (پترونيوس) يعبرّ عن الرغبة في الموت، بمعنى انه يقود الى الولادة الجديدة، بكل ما تحمله تلك العبارة من شحنات صوفية.

يبدأ القسم الاول من المخطوطة «دفن الموتى» بمقطع من ٥٤ بيتاً عاد اليوت فشطبها ولم تنشر قط. ويبدأ بعدها المقطع الذي يبدأ القصيدة بشكلها الحاضر: «نيسان اقسى الشهور...» يتحدث المقطع المشطوب بصيغة المتكلم عن مغامرات شاب في ليلة قصف وهو في الشوارع الخلفية من مدينة بوستن وهي المدينة الكبرى التي تتصل بها مدينة كمبردج موقع جامعة هارفرد والمقطع مليء بالعامية الاميركية والاغاني الشعبية مع تصوير أحوال الجالية الايرلندية في بوستن. ورغم ان هذه صورة حية مرحة الا انها لا تتناسب مع جديّة القصيدة ومايتبع من اشارات وتضمينات هي النقيض الجاد لهذا المقطع الهازل. صحيح ان اليوت معنيّ بالمفارقات الساخرة: شاب عابث في الليل ينقلب انساناً عميق الثقافة مفرط الجد في

النهار. ولكن هذا النوع من المقابلة بين الهزل والجد يتجاوز الحدود كثيراً، لذلك لم يبق عليه الشاعر. ويلاحظ ان پاوند استغرب صفة «نسّاء» تطلق على الثلج، البيت ٦، فأحاط الكلمة بالأحمر. ولكن اليوت لم يتقبل جميع ملاحظات پاوند ومنها هذه، وقد ابقى على الكثير مما لم يعجب پاوند.

وفي القسم الثاني، وجد اليوت ان عبارة ،لعبة شطرنج، تتصل بهذا القسم لانها تشير الى مسرحية مدلتن بهذا العنوان، اكثر مما تتصل بالمقتطف من پترونيوس في صفحة العنوان. وبعد البيت ١٣٧ «وسوف نلعب لعبة شطرنج» يوجب بيت آخر في المخطوطة «يقرّب بيننا الرجال العاج» طلبت ڤيڤيان زوجة الشاعر الاولى ان يحذف، ربما لأنه يشير الى برتراند رسل الذي كان مقرباً من الشاعر وكان يرعاه زمناً ويحاول ان يشجعه على تحمل اعباء الحياة الزوجية عندما بدأ المرض يهاجم ڤيفيان. ولكن الشاعر أعاد البيت الى موضعه من القصيدة على نسخة بيعت عام ١٩٦٠ لغرض جمع مساعدة لمكتبة لندن. وقد اقترحت فيفيان البيت ١٥٣ بلهجة عوام لندن في حديث الحانة: «اذا ما اعجبكِ الحال استمري على هذا المنوال» كما غيرت البيت ١٦٤ العامي ليصبح «لأي شيء تتزوجون اذا ما تريدون اطفال؟».

يبدأ القسم الثالث «موعظة النار» بسبعين بيتاً شطبها پاوند جميعاً، قائلاً للشاعر «لقد فعل پوپ ذلك بشكل لا تستطيع ان تتفوق عليه فيه...» وهذه الابيات تحكي قصيدة پوپ ،اغتصاب خصلة الشعر، جرساً ومعنى، حيث يقدم پوپ بطلته بلندا في أوصاف تبالغ في جمالها واناقتها واهتماماتها بتفاهات الحياة، كل ذلك لينزل بموضوع الخصومة بين أسرتها واسرة العاشق الذي اغتصب خصلة من شعرها الى درجة تثير الضحك.

هنا نجد (بطلة) الشاعر (فريسكا) تشبه بلندا . ولكن سخرية اليوت منها ومن تصرفاتها تثير في ذهن القارىء صورة بطلة پوپ الى درجة تصبح معها بطلة اليوت ظلاً خفيفاً، لذلك رفضها پاوند وانصاع اليوت. وعلى ظهر نسخة الراقمة التي تحمل ٤١ بيتاً من الأبيات السبعين المرفوضة كتبَ اليوت بخطه مسودة الابيات العشرة الاولى التي تبدأ هذا القسم الثالث من القصيدة في شكلها الذي استقام أخيراً «خيمة النهر هوت. . .» وفي هذه المسودة بخط الشاعر نجد العبارة التي اترجمها «ارباب المال» وحرفيتها «مديري مركز المدينة المالي» ترسم كلمة «مدينة» بحرف كبير في اولها، اشارة الى انها «مركز المدينة» او «المدينة» عند الحديث عن لندن، كما سبق شرحه، وهي الكلمة التي فات معناها المترجمين السابقين. ولا يمكن ان نلتمس عذراً للمترجم ان كلمة «مدينة» هذه اصبحت بحرف صغير في الطبعة الاولى والطبعات اللاحقة، لأن السياق يحتم ان تكون الكلمة اشارة الى مركز المال والاعمال التجارية في لندن. وبعد المقطع الذي ابقى عليه پاوند والذي يتبع الابيات السبعين المشطوبة نجد صفحة بخط الشاعر عليها عشرون بيتاً لم تنشر. وبعد ذلك صفحتان على الراقمة عليها تشطيبات وحذف، ثم صفحة بخط الشاعر بالقلم الرصاص اهمل اغلبها عملاً بنصيحة پاوند . بعد ذلك نجد ثلاث صفحات بخط الشاعر وبالقلم الرصاص كذلك عليها تشطيبات پاوند بالقلم الرصاص وبالقلم الأخضر.

مخطوطة القسم الرابع «الموت بالماء» نجدها على اربع صفحات كتبها الشاعر بخط جيد. لكن پاوند كتب على الحاشية: «رديء ـ لكني لا استطيع الهجوم حتى احصل على نسخة الراقمة». ثم تعقب نسخة الراقمةهذه على ثلاث صفحات بشريط راقمة بنفسجي، وحرف مختلف

ربما كانت من صنع پاونـد نفسه. وقـد رفض پاونـد الابيات الثلاثةوالثمانين الاولى وابقى على الابيات العشرة الاخيرة من هذه المخطوطة، وهي الابيات التي تشكل القسم الرابع من القصيدة في شكلها الحالي.

القسم الخامس «ما قاله الرعد» كتبه اليوت بخطه على ست صفحات لا تحمل العنوان، ويحتوي على ١١٧ بيتاً حذف الشاعر منها اربعة ابيات وكتب پاوند في اعلى الصفحة الاولى «جيد، جيد، من هنا فصاعداً، أظن» ثم تنتهي المخطوطة باربع صفحات على راقمة بشريط بنفسجي، تحمل العنوان، وهو القسم الذي انجزه اليوت في لوزان، وربما كان پاوند. هو الذي استنسخ الصفحات الست بخط الشاعر، او ربما كان الشاعر هو الذي استنسخها على راقمة پاوند ذات الشريط البنفسجي عندما توقف في پاريس في طريق عودته الى لندن من لوزان، وسلّمه المخطوطة.

ان اهمية نشر مخطوطة (الأرض اليباب) تزيد كثيراً على كونها مسألة اكاديمية، تنحصر قيمتها للباحث المدقق وهواة جمع التفصيلات. ان التمحيص في الابيات التي رفضها پاوند كلاً او جزءاً تقنع الباحث المحايد ان پاوند كان حقاً يعرف ما يفعل، وهو الشاعر الذي يزن الكلام والايقاع ويقلّب الصورة على جوانبها الممكنة والمحتملة. ثم ان پاوند شاعر يتقن لغات عديدة، وقدتوفـر كذلك على دراسة شعر (التروبادور) وهو أول شعر اوربي حديث يرى في الشعر صناعة، وقد أفاد من الشعر العربي في الاندلس بدرجات اختلف في شأنها الباحثون. ولكن شعر اولئك (الجوّالين) يبقى فاتحة الشعر الاوربي الحديث في مطالع القرن الحادي عشر، وقد كتب بلغة تجمع خير ما في اللاتينية والاسپانية والفرنسية، هي اللغةالپروڤنسية. ولأن پاوند شاعر متمرّس فان خير من يقدّر اخلاصه شاعر ذو ثقافة وطول باع

في صناعة الشعر مثل اليوت . لذلك نجد اليوت يقف من پاوند موقف دانته من آرنو دانيال الپروڤنسي. فقد تعلم دانته كثيراً من شعراء پروڤنس فوصف أقربهم الى قلبه وفنه بصفة (الصانع الأمهر) وهي الصفة التي اطلقها اليوت على پاوند في اهداء القصيدة، رغم ما حذف منها وعدّل فيها ـ ولا يمكن للباحث ان يقدّر مدى صحة هذا الوصف من اليوت حتى ينظر في الاجزاء المشطوبة من مخطوطة (الارض اليباب) نظرة الفاحص المدقق.

HE DO THE POLICE IN DIFFERENT VOICES: Part II.

A Game of Chess

~~IN THE CAGE.~~

The Chair she sat in, like a burnished throne
Glowed on the marble, where the swinging glass
Held up by standards wrought with golden vines
From which one tender Cupidon peeped out
(Another hid his eyes behind his wing)
Doubled the flames of seven-branched candelabra
Reflecting light upon the table ~~as~~
The glitter of her jewels rose to meet ~~it~~ it,
From satin cases poured in rich profusion;
In vials of ivory and coloured glass
Unstoppered, lurked her strange synthetic perfumes
Unguent, powdered, or liquid - troubled, confused
And drowned the sense in odours; stirred by the air
That freshened from the window, these ascended,
Fattening the candle flames, ~~which were~~ prolonged,
~~And~~ flung their smoke into the laquearia,
Stirring the pattern on the coffered ceiling.
Upon the hearth huge sea-wood fed with copper
Burned green and orange, framed by the coloured stone,
In which sad light a carved dolphin swam;
Above the antique mantel was displayed
In pigment, ~~but so lively, you had thought~~
A window gave upon the sylvan scene,
The change of Philomel, by the barbarous king
So rudely forced, yet ~~still~~ there the nightingale
Filled all the desert with inviolable voice,
And still she cried (and still the world pursues)
Jug Jug, into the dirty ear of death;
~~And other tales, from~~ the old stumps and bloody ends of time
Were told upon the walls, ~~whose~~ staring forms
Leaned out, ~~and~~ hushed the room ~~and~~ closed it in.
There were footsteps on the stair,
Under the firelight, under the brush, her hair
Spread out in ~~little~~ fiery points ~~of will~~
Glowed into words, then would be savagely still.

"My nerves are bad tonight. Yes, bad. Stay with me.
"Speak to me. Why do you never speak. Speak.
"What are you thinking of? What thinking? What?
"I never know what you are thinking. Think".

I think we met first in rats' alley,
Where the dead men lost their bones.

~~"What is that noise?"~~

The wind under the door.

"What is that noise now? What is the wind doing?"

The typist home at teatime, who begins
To clear away her broken breakfast, lights
Her stove, and lays out squalid food in tins,
Prepares the room and sets the room to rights.

Out of the window perilously spread
Her drying combinations meet the sun's last rays,
And on the divan piled, (at night her bed),
Are stockings, dirty camisoles, and stays.

A bright kimono wraps her as she sprawls
In nerveless torpor on the window seat;
A touch of art is given by the false
Japanese print, purchased in Oxford Street.

I Tiresias, old man with wrinkled dugs,
Perceived the scene, and foretold the rest,
Knowing the manner of these crawling bugs,
I too awaited the expected guest.

A youth of twenty-one, spotted about the face,
One of those simple loiterers whom we may
We may have seen in any public place
At almost any hour of night or day.

Personal

Pride has not fired him with ambitious rage,
His hair is thick with grease, and thick with scurf,
Perhaps his inclinations touch the stage –
Not sharp enough to associate with the turf.

Perhaps be damned.

He, the young man carbuncular, will stare
Boldly about, in "London's one café",
And he will tell her, with a casual air,
Grandly, "I have been with Nevinson today".

Perhaps a cheap house agent's clerk, who flits
Daily, from flat to flat, with one bold stare;
One of the low on whom assurance sits
As a silk hat on a Bradford millionaire.

He munches with the same persistent stare,
He knows his way with women (and that's that!)
Impertinently tilting back his chair
And dropping cigarette ash on the mat.

The time is now propitious, as he guesses,
The meal is ended, she is bored and tired;
Endeavours to engage her in caresses,
Which still are unreproved, if undesired.

Part IV. Death by Water.

The sailor, attentive to the chart or to the sheets,
A concentrated will against the tempest and the tide,
Retains, even ashore, in public bars or streets
Something inhuman, clean and dignified.

Even the drunken ruffian who descends
Illicit backstreet stairs, to reappear,
For the derision of his sober friends,
Staggering, or limping with a comic gonorrhea,

From his trade with wind and sea and snow, as they
Are, less, with "much seen and much endured,"
Foolish, impersonal, innocent or gay,
Liking to be shaved, combed, scented, manicured.

* * * * *

"Kingfisher weather, with a light fair breeze,
Full canvas, and the eight sails drawing well.
We beat around the cape and laid our course
From the Dry Salvages to the eastern banks.
A porpoise snored upon the phosphorescent swell,
A triton rang the final warning bell
Astern, and the sea rolled, asleep.
Three knots, four knots, at dawn; at eight o'clock
And through the forenoon watch, the wind declined;

O City, City, I have heard & hear
The pleasant whining of a mandoline
Beside a public bar in Lower Thames Street
And a clatter & a chatter from within
Where fishmen lounge at noon: where the walls
Of Magnus Martyr stood, & stand, & hold
Inexplicable splendour of Corinthian white & gold

London, the swarming life you kill & breed,
Huddled between the concrete & the sky;
Responsive to the momentary need,
Vibrates unconscious to its formal destiny,
Knowing neither how to think, nor how to feel,
But lives in the awareness of the observing eye.
Phantasmal gnomes, burrowing in brick & stone & steel!
Some minds, aberrant from the normal equipoise
(London! your people is bound upon the wheel!)
Record the jerky motions of these pavement toys
And trace the cryptogram that may be curled
Within these faint perceptions of the noise

٤ – التفسير

أنام ملء جفوني عن شواردها
ويسهر الخلق جرّاها ويختصم
المتنبي

في هذا الفصل أريد أن أسير مع القارىء خطوة فخطوة في قراءة قصيدة (الأرض اليباب) مفسراً كل كلمة أحسب تفسيرها ضرورة، راجياً ألا يكون في ذلك تجاوز على ذكاء القارىء واستجابته للشعر. لقد فعل كثير من الباحثين من أهل لغة النص ما أريد فعله أنا بهذه القصيدة التي نحن لسنا من أبناء لغتها، ولا من ورثة حضارة تمتد جذور القصيدة فيها. وقد يسوغ لي أن أسأل سؤالاً فيه بعض الحرج: «كم من قراء العربية من ابناء الدين المسيحي قرأ الكتاب المقدس بقسميه: العهد القديم والعهد الجديد؟ وكم من المسلمين فعل ذلك، من باب الزاد الثقافي؟» ولن أسأل كم من المثقفين يتقن لغة اجنبية او اثنتين، او ثلاث لغات أوربية حديثة؟ بل من منا درس الاغريقية واللاتينية؟ وهذه الأسئلة يمكن أن يوجهها باحث اوربي الى القارىء الأوربي المعاصر. لذلك لا بد من التفسير من أجل (الفهم) ومن أجل (الاستيعاب) ايضاً. ولتفعل القصيدة فعلها بهدوء وعلى المدى الطويل في ذهن القارىء بعد ذلك.

و (التفسير) هنا يكتفي بالاشارة وتحديد التضمين، لكي يكون ذلك أساساً للفصل اللاحق الذي هو (التحليل) لهذه الاشارات والتضمينات

وربطها ببعضها، لكي تكتمل الصورة وتتضح أبعادها، وتكون دافعاً لقراءة جديدة للقصيدة على ضوء هذا الفصل، والفصل الذي يليه، رغم أن بعض التعليق لا بد منه في هذا الفصل.

عنوان (الأرض اليباب) في نظري أفضل من (الأرض الخراب) لأن (اليباب) أوقع جرساً من (الخراب). و جرس اللفظة مسألة أساسية في الشعر، وهي مسألة تقع في الصميم من اهتمامات اليوت. والصفة في النص مأخوذة من **العهد القديم**، يقابلها في الترجمة العربية «وأصيّر الأرض مقفرة وخربة» (سفر حزقيال ١٤/٦) وكذلك «وتفلح الارض الخربة... فيقولون هذه الارض الخربة صارت كجنة عدن... (حزقيال ٣٤/٣٦، ٣٥). ان المعاجم العربية القديمة لا تفرق بين اليباب والخراب. ففي **لسان العرب** كما في **القاموس المحيط** نقرأ: «أرض يباب أي خراب» بتقديم (اليباب). ولكن معجماً حديثاً اعتمده مجمع اللغة العربية هو **المعجم الوسيط** يقول «ارض يباب، ودارهم خراب يباب، وحوض يباب لا ماء فيه» (ص ١٠٧٥) بتقديم (اليباب) كذلك، ولا يذكر الارض بصفة الخراب كما لا يذكر غياب الماء في صفة الخراب. ولأن الماء عنصررئيسي في القصيدة، حيث تذكر «الاحواض الخالية والآبار الناضبة» أجد غياب الماء عن هذه الأرض يجعلها أقرب الى صفة اليباب منها الى الخراب.

المقتطف الأول تحت العنوان يرد بمزيج من اللاتينية والاغريقية عرف به كتّاب القرن الأول الميلادي وأهمهم پترونيوس في كتابه **ساتيريكون**. كان پترونيوس هذا من رهط نيرون يشغل في القصر منصب «مدير الملذات». وكان يبالغ في التأنق ومراعاة الأصول. واذ كان يقيم وليمة لبعض صحبه بلغه انه قد فقد الحظوة لدى الامپراطور، فحزّ وريده وبقي ينزف على مهل،لكي لا يزعج ضيوفه حتى فارق الحياة،ولكي لا يقتل بيد

نيرون . كان كاتباً هجّاءً خلّف مقاطع من كتاب بعنوان ساتيريكون أهمها قسم وليمة تريمالخيو وهو رذيل حديث عهد بالغنى، أفرط في الشراب فراح يحدث المدعوين بقوله «بعيني أنا رأيت، سيبيلاّ) في (كومي) معلقة في قارورة». و (سيبيلاّ) امرأة نبوية، عرّافة، منحتها الآلهة حياة أبدية، ولكنها نسيت أن تطلب الشباب الدائم، فبلغت أرذل العمر حتى صارت من صغر الحجم انها وضعت في (قارورة) تعلّق كما يعلق القفص الذي يضم الطائر. والكلمة اللاتينية تعني (قارورة) ولا تعني (القفص) لأن هذه في اللاتينية كلمة مختلفة تماماً، وربما ترجمت الى قفص من باب المجاز. كانت هذه العرّافة المعلقة موضع مضايقات الأولاد، الذين كانوا يسألونها دائماً: «سيبيلاّ، ماذا تريدين...». لقد ورد سؤال الأولاد وجواب العرّافة بالاغريقية، بينما المقتبس باللاتينية، وهو من الفصل الثامن والاربعين من الكتاب المذكور.

الاهداء «الى عزرا پاوند، الصانع الأمهر» يقتبس عبارة الوصف بالايطالية من دانته (١٢٦٥-١٣٢١) التي اطلقها على الشاعر البروڤنسي آرنو دانيال الذي عاش في النصف الثاني من القرن الثاني عشر. والعبارة في القسم الثاني من **الكوميديا الالهية: المطهر**، ١١٧/٢٦.

(١)

عنوان القسم الاول من القصيدة «دفن الموتى» يتصل اتصالاً وثيقاً بموضوع هذا القسم، وقد يكون صدى «نظام دفن الموتى» وهو من اعراف كنيسة الانگليكان. في البيت الاول (١) نيسان هو شهر صلب المسيح وقيامته، لذا فهو قاس، وهو يخرج (٢) الليلك من الأرض الموات،

بتفضيل كلمة (يخرج) على كلمة (يولد) التي في الأصل، لأن في ذهني «يخرج الحي من الميت ويخرج الميت من الحي ويحيي الأرض بعد موتها» (سورة الروم/٣٠). والارض الموات، كما في الأصل، هي «شبه ما لا ينتفع به من الارض لانقطاع الماء عنه» كما جاء في هامش (شرح العناية على الهداية). وهو يمزج (٣) الذكرى بالرغبة، وهي ذكرى الماضي الأفضل، والرغبة هي الرغبة في ذلك الماضي وليس من الضروري (الرغبة الجنسية) تخصيصاً، كما جاء في بعض الترجمات. وهو يحرك (٤) خامل الجذور بغيث الربيع، كما هو معروف عن مطر نيسان، وهنا عودة الى اول بيت من قصيدة چوسر الكبرى **حكايات كانتربري** «عندما نيسان بزخاته العذبة/تغلغل في محل آذار حتى الجذور. بعد أن بدأ اليوت قصيدته بقلب كل ما هو طبيعي ومنتظر من الربيع. (٥) الشتاء دفأنا، أنا وأنت والمتحدثة ماري لذافهو رحيم، وهو امتداد لما هو غير طبيعي في البيت الأول. والشتاء يغطي (٦) الارض بثلج نسّاء، فقد غطانا ونسينا تحت الغطاء، والغطاء الدافيء (بارد) هنا، وهو قلب واضح لطبيعة الاشياء، وهذا الشتاء (يغذي) وهو ما لا ينتظر من الشتاء بل من الربيع، ولكنه يغذّي (٧) حياة ضئيلة، هي حياتنا، بدرنات يابسة، لانه لا «يخرج به زرعاً مختلفاً الوانه» (سورة الزمر ٣٩). (٨) الصيف فاجأنا، على غير توقع طبيعي، ينزل على بحيرة شتارنبرگر قرب ميونيخ، والمتحدثة ماري. وقد فاجأنا (٩) بزخة مطر، فكان ان توقفنا بذات العمد، وهو بناء طويل مسقوف يقوم على عمد، ويختلف عن (الرواق). (١٠) ثم واصلنا المسير اذ طلعت الشمس، بعد زخة المطر المفاجئة، فبلغنا (الهوفگارتن) وهو مطعم في ميونيخ. هذه الأسماء لمناطق كانت مألوفة في امپراطورية النمسا التي تمزقت بعد الحرب العالمية الاولى. لذلك قد يجتمع في ذلك المطعم صنوف من الناس (١١) يتحدثون لساعة

اثناء شرب القهوة، وحديثهم قد يكون نتفاً غير مترابطة. (١٢) ما انا بالروسية؛ بل من ليتوانيا، المانية أصلية؛ وهو كلام بالالمانية قد يسمع من بعض الزبائن كما نسمعه من ماري التي تصر على انها المانية اصيلة رغم كونها من ليتوانيا، ولكنها ليست روسية قط، فلم يعد نمساوي بعد الحرب ينتمي الى روسيا بعد ثورة ١٩١٧، حتى ولو كان من ليتوانيا. تؤكد ماري اصلها الجرماني بقولها: (١٣) ويوم كنا اطفالا، نقيم عند الارشيدوق رودولف ابن عمي (الذي ارغمت على الاختلاط معه منذ الطفولة وثمة ما يدل على ان الشاعر قد تحدث مع ماري هذه فعلا اضافة الى قراءة كتابها الذي طبع عام ١٩١٦). (١٤) اخذني على زلاقة في الجبال (١٥) فاصابني الخوف من حركة (النزول) السريعة. وصورة النزول من الاعلى اساسية في القصيدة. لكنه قال: ماري (١٦) ماري، تمسّكي بإحكام. وانحدرنا نزولاً. والتعليق على ذلك: (١٧) في الجبال، يشعر المرء بالحرية، لانه في الاعالي. اما واقع الحاضر، فهو ان ماري بعد ان فقدت (حرية الأعالي) لم يبق لها الا ان (١٨) تقرأ معظم الليل، تزجية للوقت ومغالبة للوحدة، ففي الشتاء، تنزل الى الجنوب، طلباًللدفءفي مدينة (منتون) قرب (نيس) على الرڤييرا الفرنسية. (١٩) والجذور المتشبثة والغصون تعود الى الماضي الذي تتشبث به وهي تنمو (٢٠) من هذه النفايات المتحجّرة. والسؤال لا يحظى بجواب، لانك يا ابن آدم (٢١) لا تقدر ان تقول او تحزر، لانك لا تعرف غير (٢٢) كومة من مكسرّ الاصنام... وخطاب ابن آدم، كما يذكر الشاعر في هامش البيت ٢٠، مأخوذ من كلام الله حيث خاطب نبيّه حزقيال في ارض الكلدانيين، اذ تتكرر عبارة «يا ابن آدم» في الاصحاح الثاني من سفر حزقيال وبخاصة «وقال لي يا ابن آدم انا مرسلك الى بني اسرائيل الى امة متمردة قد تمردت علي...» (حزقيال ٣/٢)، لذلك حلت عليهم لعنة

الرب، فقال «وأضع جثث بني اسرائيل قدام اصنامهم . . . لكي تقفر وتخرب مذابحكم وتتكسر وتزول اصنامكم . . . » (حزقيال٦/٥ , ٦) ؛ حيث الشمس تضرب ، فلم يبق من المدن سوى القفر، (٢٣) والشجرة الميتة التي لا تظلل ولا تعطي حماية، كما لا يسمح صوت الجندب بالراحة . يشير الشاعر في هامشه لهذا البيت انه مأخوذ من (سفر الجامعة ١٢/٥) «والجندب يستثقل». كما لا يعطي (٢٤) الحجر اليابس صوت ماء، اذ «تنكسر الجرة على العين او تنقصف البكرة عند البئر، فيرجع التراب الى الارض» (١٢/٦ , ٧) فقد صارت الارض في نظر الشاعر «كسواقي ماء في مكان يابس ، كظل صخرة عظيمة في ارض معيبة» (٣٢/٢)، ليس فيها (٢٥) غير الظل تحت هذه الصخرة الحمراء. والصخرة من الرموز الأساسية في شعر اليوت، وقد ترمز هنا الى (الجلجثة) حيث صلب المسيح وانفلق الصخر. وقد تكون حمراء لأن دم المصلوب سقط عليها من حيث سمرّت يداه ورجلاه. وقد تكون حمراء لأن تربة فلسطين حمراء، تسترعي نظر الغريب بقوة. (٢٦) تعال الى ظل هذه الصخرة الحمراء، كلام يقوّي الفرض السابق، لأن (الصخرة) هي معنى اسم (پطرس) الرسول باللاتينية، وهو (سمعان) الذي «نظر اليه يسوع وقال أنت سمعان بن يونا. أنت تدعى صفا الذي تفسيره پطرس» (يوحنا ١/٤٢) ومعروف ان الصفا بالعربية من معاني الصخر. ومن أقوال المسيح المعروفة «أنت پطرس وعلى هذه الصخرة أبني كنيستي» (متى ١٦/١٨) وقد قامت كنيسة روما على (صخرة) الڤاتيكان وهي تل بظاهر المدينة. والدعوة الى ظل الصخرة دعوة للايمان الذي كان ضياعه سبباً في خراب العالم، وهو الرعب الذي يتصوره الشاعر ويصوره في الأبيات اللاحقة (٢٧ـ ٣٠) التي تذكّر ابن آدم أنه حفنة من تراب، والى التراب يعود، وهو موضوع سفر الجامعة. . . باطل الأباطيل. . . «فيرجع

التراب الى الأرض». (٣١- ٣٤) اربعة ابيات بنصها الألماني من أوپرا ڤاگنر تريستان وايزولده من الفصل الأول ٥- ٨ كما يذكر الشاعر في هامشه كان تريستان فارساً من كورنوال مملكة عمه مارك وكانت ايزولده أميرة آيرلند. تدور الأحداث على ظهر سفينة بين كورنوال في الطرف الجنوبي الغربي من انگلترا و بريتاني في الطرف الشمالي الغربي من فرنسا في أزمنة اسطورية. تصل سفينة تريستان لتحمل ايزولده عروساً لعمه الملك. ولكن الاميرة قد وقعت في حب الفارس، الذي يصدّ عنها أحتراماًلفروض الفروسية. لذلك تطلب الاميرة ايزولده من خادمها ان يحضر لها «شراب الموت» لكنه يحضرّ بدلاً عن ذلك «شراب الحب». وتطلب ايزولده من تريستان أن يشاركها في الشراب، فيفعل خائفاً، ويأخذ الحب طريقه الى قلبيهما في الحال بفعل الشراب السحري. واذ تصل السفينة الى قصر الملك ويتم الزواج يبقى الحبيبان على العهد. ويكتشف الملك الأمر في الفصل الثاني من الاوپرا. وفي الفصل الثالث نجد تريستان أمام قلعته في بريتاني يعاني من جرح بسيف أحد أتباع الملك. لكن خادم تريستان يطمنه ويؤكد ان ايزولده ستلحق به الى بريتاني. وإذ تصل سفينة ايزولده يتعانق الحبيبان لحظة ثم يسقط تريستان ميتاً، وتأتي سفينة اخرى تحمل الملك ليعفو عن الحبيبين، لكن ايزولده تسقط في الحال ميتة فوق جسد قتيل الحب. (٣٥) «أعطيتَني زنابق أول الأمر منذ سنة» كلام تقوله (٣٦) فتاة الزنابق، (وهي ترتبط بشخصية اوفيليا التي لم تبلغ هدف الحب، وكانت تجمع الزهور قبل ان تسقط في جدول ماء وتموت غرقاً) هي واحدة من نساء عديدات في هذه القصيدة، كل فتاة او امرأة بينهن عاشقة بشكل او آخر وجميع النساء في القصيدة امرأة واحدة في الحساب الأخير، كما أن جميع الرجال رجل واحد، ويجتمع الرجال والنساء

جميعاً في شخص تايريسياس كما سيمر بنا. (٣٧) يجيب العاشق صاحبته (فتاة الزنابق) بقوله «ولكن عندما رجعنا. . .» اي من طقوس الحب فقد كان العاشقان في حديقة الزنابق. وهذه الأزهار تحمل معنى الحب الحسي كما أنها ترمز للموت في أساطير عديدة. العاشق هنا (باحث) عن بلوغ مأربه في الحب في حديقة الزنبق ليلاً. وثمة (باحثون) كثار في هذه القصيدة. (٣٨) ذراعاكِ ممتلئتان بازهار الحب وشعركِ مبلول مثل اوفيليا الغارقة. وفي (البلل) مغزى من الحب الحسي. لكن هذا البلل لم يثمر في وصال ولا بلوغ هدف، فنحن في الارض اليباب، حيث لا ماء يبعث الحياة، وحيث ملك هذه الأرض قد نزلت به لعنة أورثته العنّة فلم يعد قادراً على (فعل) يؤدي الى (بلوغ) مأرب. لذلك ما استطعت (٣٩) الكلام، وخانتني عيناي، لأني لم اكن (٤٠) حياً ولا ميتاً، بل منزلة بين المنزلتين، هي حالة الاخفاق في البلوغ، كما هي حالة الرجال جميعاً في هذه الأرض؛ ولا عرفت شيئاً (٤١) وأنا أنظر في قلب الضياء، وليس في قلب الظلام (وهو عنوان رواية جوزف كونراد التي اقتطف منها الشاعر عبارة في أول المخطوطة) فلم يكن ثمة غير الصمت. هكذا فعل الراعي الذي كان على شاطىء بريتاني يترقب وصول سفينة ايزولده الى حيث يرقد العاشق الجريح تريستان كان يحدّق في قلب الضياء على صفحة البحر فلم يكن ثمة غير الصمت. لذلك يستأنف العزف على الناي بصوته الحزين وهو يردد البيت ٢٤ من الفصل الثالث من اوبرا (تريستان وايزولده) بنصه الالماني (٤٢) موحش وخال هو البحر. كلا العاشقين (باحث) اخفق في الوصول الى مبتغاه: تريستان الذي يرقد بين الحياة والموت، وعاشق فتاة الزنابق الذي لم يكن (حياً ولا ميتاً). تتصل الصورتان بصورة (الفارس الباحث) عن (الكأس المقدسة) في الأسطورة عن الكأس التي احتفظ بها (يوسف

الأرماثي) من (العشاء الأخير)وحملها الى حيث صلب المسيح فجمع بها ما دفق من دم المصلوب وقد طعنه (الرمح) في جنبه وهو على الصليب. ثمة أساطير عديدة عن هذه الكأس مؤداها أن الفارس الذي يبحث عنها يجب ان يكون نقياً من الآثام، وقد أخفق كثير من الفرسان في بحثهم الذي كان يقودهم الى دخول (الكنيسة الخطرة) بما فيها من علامات ورؤى لا يصمد أمامها الا الطاهرون. (٤٣) لأن (المتحدث) هنا (باحث) مثل غيره في القصيدة، فهو يقصد مدام سوسوسترس البصّارة الشهيرة. في الحقبة التي أعقبت الحرب العالمية الاولى شاع في أوربا هوس (قراءة الطالع) بحثاً عن المفقودين في الحرب ومحاولة للاستعانة بالعرّافة التي تستطيع ان (تبصر) بعينها الداخلية ما يخبّيء القدر للانسان. والبصّارة كانت أوربية في العادة، او غجرية، لذا فهي (مدام) وليست (مسز) ولها اسم غريب، هو مصري قديم في هذه الحال. و (سوسوسترس) اسم شارع في أحد أحياء القاهرة اليوم. والاسم القديم بمهنة العرافة القديمة لا يلبث ان يصدمنا بصورة من الحاضر بعبارة سائرة غير متوقعة، فقد (٤٤) أصابها زكام شديد، ومع ذلك تستطيع ان (تبصرّ)،(٤٥) فهي معروفة كأحكم امرأة في اوربا، بما شاع عنها من معرفة وحِكمة، لأن (٤٦) لديها رزمة ورق خبيثة، هي رزمة تدعى (تارو) او (تاروت) عليها علامات وطلاسم قيل انها كانت تستعمل في مصر الفرعونية لمعرفة مواعيد فيضان النيل وهطول الامطار وما يتعلق بطقوس الخصب والزراعة والمواسم. وهي رزمة (خبيثة) لانها تعرف كل شيء وتخفيه، وهنا معنى الخبث. بدأت تقرأ طالع (المتحدث) هنا: اليك (٤٧) هذه ورقتك، وطالعك يحمل صورة الملاح الفينيقي الغريق، وهي إحدى الاشارات في ورق الرزمة (٤٨) لؤلؤتين كانتا عيناه: عبارة من اغنية (أريل) في مسرحية شكسبير (**العاصفة ٣٩٨/٢/١**) حيث يغني (روح الهواء)

اغنية يسمعها (فرديناند) وهو باحث آخر عن أبيه الذي غرق في البحر في طريق البحث عن (العالم الجديد البديع) تقول الأغنية: «على عمق فراسخ خمسة يرقد أبوك/ من عظامه صنع المرجان/ لؤلؤتين كانتا عيناه/ لا شيء منه يذوب/ بل يمر بتحول بحري/ الى شيء نفيس غريب...». وانظر ما في الورقة الثانية: (٤٩) هذه (بيلادونا) ويعني الاسم بالايطالية (السيدة الجميلة) وهي توصف بانها (سيدة الصخور)، وفي ذلك اشارة الى (ميراندا) واسمها يعني (مدهشة) او (عجيبة) وهي الفتاة التي يبحث عنها فرديناند على (صخور) البحر التي تحطمت عليها سفينة الباحث عن (العالم الجديد البديع) في مسرحية شكسبير. والفتاة او السيدة موضوع (البحث) هي كذلك (٥٠) سيدة المواقف. فهي تتخذ مواقف عدة، وهي سيدة نزقة، ترتبط بالسيدة الاخرى العاشقة في المقطع الثاني، وهي النقيض من ميراندا سيدة الصخور ومثال النقاء والبراءة التي يبحث عنها فرديناند. لكن الباحث هنا نقيض فرديناند ومن يبحث عنها تشكل النقيض من ميراندا. غير ان البحث يجمع بينهما، كما يجمع بين جميع الرجال في القصيدة. (٥١) هنا الرجل ذو العصي الثلاث، وهو رسم على احدى ورقات (رزمة التارو) يربطه الشاعر اعتباطاً بشخص الملك السماك في القصيدة، كما يخبرنا في هامشه رقم ٤٦. وهنا العجلة، وهي من رموز (التارو) كذلك، وترمز الى (عجلة الحظ) كما تتصل بدفّة السفينة، وهي تتماشى مع صور الملاح والسفن والبحر والغرق. (٥٢) وهنا التاجر وحيد العين، كما في الأصل، كناية عن (الأعور) وهو من رموز (التارو) كذلك. لكن كونه (وحيد العين) اضافة الى كون الصورة جانبية تظهر عيناً واحدة، تفيد انه تاجر، لا يرى الا وجهاً واحداً من الحياة هو وجه الربح والخسارة. وهو يتصل بالملاح الفينيقي الغريق كما يتصل بالفينيقي (فليباس) في المقطع

الرابع وبالتاجر الازميري في المقطع الثالث، وجميعهم يفكر بالمادة ويتهدده الغرق بمعانٍ شتى. وهذه الورقة (٥٣) بيضاء خالية، وهي رمز شيء يحمله التاجر على ظهره (٥٤) محجوبة رؤيته عن البصارة التي أصابها زكام، او لأن الرزمة خبيثة تخبيء المعرفة. وهي لا تجد (٥٥) الرجل المصلوب بين اوراق الرزمة. وهذا الرمز يتصل بالاله القتيل في طقوس الخصب القديمة كما يتصل بالمسيح المصلوب الذي يكون موته حياة العالم، وقيامته خصوبة الارض. لكن ايها الباحث: إخشَ الموت بالماء. فالغرق موضوع رئيسي في القصيدة ويكون على مستويات شتى من المعنى (٥٦) أرى جموعاً من الناس يدورون في حلقة: اشارة الى رؤيا القديس «يوحنا الذي كان ينظر ويسمع هذا» (٢٢/٨) في يوم الدينونة حيث يحل غضب الله على من انكروه في الحياة. (٥٧) شكراً: لأن الباحث دفع للبصّارة اجرتها، وهي تطلب منه طلباً عادياً. . . اذا رأى العزيزة مسز ايكويتـون زميلة البصّارة (٥٨) ان يقول لها انها ستحمل خريطة البروج بنفسها اليها ولا ترسلها مع أحد آخر (٥٩) لأن على المرء ان يكون حذراً هذه الايام. فقد تقع خارطة البروج بيد (برّاجة) غير (البصارة) مدام سوسوسترس فتفيد مما فيها من معرفة هي حريصة عليها حرص التاجر على أسرار مهنته. (٦٠) والمدينة التي تدور فيها كل هذه الأمور ليست (مدينة الله) كما عرفها القديس أوغسطين ووصفتها الكتب المقدسة، ولا هي المدينة **الفاضلة** كما وصفها افلاطون في **الجمهورية** (٥٩٢-٩) بل هي مدينة الوهم، مدينة زائفة غير حقيقية، رأى فيها (المتحدث) او الشاعر (٦١) تحت الضباب الاسمر من فجر شتائي (٦٢) جمهوراً غفيراً ينساب علي جسر لندن، خارجين من محطات القطار، سائرين نحو أعمالهم صباحاً، وهم أشبه بالموتى، مثل جمهور الناس في **جحيم** دانته: حيث يقول (٦٣) ما كنت أحسب ان الموت قد طوى مثل

هذا الجمع (٣/٥٥ـ ٥٧)، لأنهم (٦٤) كانوا ينفثون حسرات قصيرة متقطعة كما كان يفعل الموتى في جحيم دانته (٤/٢٥ـ ٢٧) وكان (٦٥) كل امرىء قد ثبت ناظريه امام قدميه، فهو لا يرى الا ما كان امامه مباشرة، وكأنه يرفض أن (يبصر) بعينه الداخلية حقيقة الحياة حوله (٦٦) انطلقوا صعدا مع تقوّس الجسر ثم انحدروا في شارع الملك وليم بعد أن خلّفوا لدى عبور الجسر على يمينهم كنيسة القديس ماگنس الشهيد وعلى شمالهم (نقابة السمّاكين). يدور بهم الشارع شمالاً مخترقاً قلب المدينة مركز الاعمال التجارية في لندن، حيث يقع بنك لويدز مكان عمل الشاعر (٦٧) وحيث كنيسة القديسة ماري وولنوث تعد الساعات في برجها (٦٨) لكن الدقة الاخيرة وهي التاسعة يكون لصداها وقع لا يبعث الحماس لدى هؤلاء العاملين لأنه ايذان ببدء يوم عمل رتيب كئيب لا حياة فيه. وهو صوتٌ قتيلٌ في رأي الشاعر لانه يذكّره بساعة صلب المسيح (لوقا ٢٣/٤٤ـ ٤٦). في هذا المشهد المعاصر (٦٩) هناك رأيت واحداً عرفته، فاستوقفته صائحاً: ستتسن. وهذا اسم غير جذاب، لواحد من (جمهور غفير) يتعاطى بالربح والخسارة. يخاطبه الشاعر، او المتحدث، بقوله (٧٠) يا من كنت معي على السفائن في (مايلي). وهذه عبارة تفاجىء القارىء، لأن معركة مايلي هي من حروب التجارة التي خسر فيها أهل قرطاجة أمام الرومان عام ٢٦٠ ق. م. فالحروب القديمة مثل الحروب المعاصرة دافعها الربح والتجارة. يكون الكلام في هذا البيت الى آخر المقطع أشبه بالهلوسة او كلام الأحلام، في مدينة الوهم التي يشير اليها الشاعر في هامش البيت ٦٠، حيث يقتبس وصف بودلير «مدينة تعج، مدينة ملأى بالاحلام/حيث الطيف في وضح النهار يلتقط العابر». وهذا يفسر السؤال الغريب: (٧١)

تلك الجثة التي زرعتها السنة الماضية في حديقتك. . . فالانسان لا يزرع جثة في حديقته الا اذا كان ذلك اشارة الى صورة اله القمح المقتول الذي تزرع صورة عنه في الارض حسب طقوس الخصب القديمة. (٧٢) هل بدأت تورق؟ هل بدأت صورة إله القمح، الإله القتيل، المسيح المصلوب تعطي ثمارها؟هل بدأت الحياة تزهر من صورة الموت؟(٧٣) ام ان الصقيع المباغت، والطقس المفاجىء، والظواهر المقلوبة في جوّ عالم القصيدة قد أقض مضجعها من حيث ترقد في انتظار القيامة والحياة؟ (٧٤) أبعد الكلب عنها، فهو صديق للبشر. يشير الشاعر الى الاغنية الحزينة في مسرحية ويبستر **الشيطانة البيضاء** (٤/٥) حيث نجد (كورنيليا) المجنونة تغني أغنية حزينة وهي تدفن ابنها الذي قتله أخوه فتقول «ابعد الذئب عنها، فهو عدو للبشر/ والا فسوف يحفر باظافره ويستخرجهم ثانية» أي يستخرج أجساد من لا أصدقاء لهم من البشر غير المدفونين. وقد غيّر الشاعر كلمة (ذئب) بكلمة (كلب) بحرف كبير ليشير الى نجم الشعرى اليمانية الذي يقول عنه فريزر في **الغصن الذهبي** إنه يظهر براقاً عند ارتفاع مياه النيل لذلك فهو صديق للبشر. (٧٥) وصديق البشر هذا سوف يحفر ويستخرج الجثة التي زرعها ستتسن في حديقته، جثة اله الخصب التي دفنها في حديقته قريباً منه، لأنه مثل جميع أهل الأرض اليباب يخشى الحياة، والمقطع جميعه عن (دفن الموتى) ويعرف ذلك كلّ من المتحدث- الشاعر والقارىء. أليس كذلك يا (٧٦) انت، يا أيها القارىء المرائي الذي تعرف الحق وتدفنه، يا شبيهي، يا أخي؟.

(٢)

عنوان هذا القسم الثاني من القصيدة (لعبة شطرنج) مأخوذ من الفصل الثاني من مسرحية (مدلتن) بعنوان **النساء حذار من النساء** (١٦٥٧) حيث نجد الأم الأرملة في غرفة تشاغل بلعبة شطرنج بينما تكون كنّتها (بيانكا) تغتصب في الغرفة المجاورة. هنا (سيدة المواقف) مشغولة بخيلائها وزينتها ومظهرها العقيم (٧٧) الاريكة التي جلست عليها مثل عرش ممرّد. والأريكة في الأصل (الكرسي)، اشارة الى مجموعة نجوم (ذات الكرسي) التي تقول بعض الأساطير أنها سميت كذلك إشارة الى كرسي ملكة أسطورية قادها مزاج الخيلاء والكبر الى دمار بلادها. ولأن الكلمة تحمل إشارات سماوية فقد جعلتها (أريكة) لما توحي به من نعمة (متكئين فيها على الارائك- سورة الكهف/٣١) وهي اريكة باذخة مثل عرش ممرّد يشبه الصرح الممرّد الذي دخلته بلقيس ملكة سبأ (فلما رأته حسبته لجةً وكشفت عن ساقيها قال إنه صرح ممرّد من قوارير- سورة النمل/٤٤) وهذا الوصف يذّكرنا بوصف كليوپاترا في مسرحية شكسپير (١٩٠/٢/٢) (٧٨) توهّج فوق الرخام في أرض الغرفة- الصرح، أو الرخام الذي يشكل صفحة منضدة الزينة، حيث المرآة (٧٩) ترفعها قوائم دقيقة الصنع، مشغولة بثمر الكروم، كأنها أشغال الابرة الدقيقة في تطريز صورة الكروم والأعناب (٨٠) يطل من تلك القوائم تمثال (كيوبيدون) اله الحب، مذهّب او مصنوع من ذهب (٨١) وتمثال آخر لأله الحب وقد حجب عينيه خلف جناحه خفراً ودلالا. ومرآة الزينة هذه (٨٢) تضاعف الشعلات من شمعدان مسبّع الفروع يوحي بالقداسة في محراب الزينة والخيلاء هذا (٨٣) اذ يعكس النور المضاعف على المنضدة حيث (٨٤) انتشرت جواهرها التي ترسل ألقاً

يتصاعد كي يقابل النور المنعكس من الشمعدان خلال المرآة (٨٥) وهذه الجواهر موضوعة في علب حرير تناثرت بشكل وافر. والفعل (تنداح) لا يعينّ بوضوح من الذي ينداح: الجواهر أم العلب، وهو غموض مقصود يجعل فاعل الفعل أحد الاثنين او كليهما معاً. (٨٦) وعلى منضدة الزينة حِقاق من عاج وزجاج ملون، مبالغة في مظاهر البذخ (٨٧) تركت مكشوفة لتفوح منها روائح الطيوب المصنّعة، غير الطبيعية، الغريبة، فتملأ جوّ الغرفة كما تملأ روائح البخور أرجاء المعبد، وهذه (٨٨) دهون تطرية ومساحيق زينة وسوائل عطرية تجتمع لتقلق وتربك لاختلاطها (٨٩) ولتغرق الحس في روائح فاغمة يزيد في اثرها نسيم الهواء (٩٠) الذي يهب من النافذة، فترتفع معه الروائح (٩١) وكأنها تحيط بلهبات الشمع فتضخمها اذ تتطاول (٩٢) وتقذف بدخانها الى المقرنسات في سقف الغرفة الباذخة. والمقرنسات خوارج من السقف تتدلى بتدريج متناسب، تتدلى منها مشاعل كما في وصف غرفة (دايدو) الفينيقية سيدة المواقف الأخرى التي استقبلت (اينياس) كما وصفها (فرجيل) في الانيادة ٧٢٦/١ (٩٣) فتضطرب الزخارف على هذا السقف ذي التجاويف. (٩٤) وثمة قطع من خشب مطعم بقطع نحاس فيها «نار متواصلة وحولها لمعان ومن وسطها كمنظر النحاس اللامع من وسط النار» (حزقيال ٤/١) هي بقايا حطام سفائن يجرفها البحر الى الشواطي فتجمع وقوداً رخيصاً. (٩٥) للمصطلى في الغرفة حيث يشتعل بلون اخضر وبرتقالي، لأنه غير الخشب المعتاد للموقد والمصطلى، الذي يقطع من أشجار ويجفف لهذا الغرض دون غيره. وهذه الأحطاب المشتعلة يؤطرها في الموقد حجر ملوّن، مبالغة في الزينة (٩٦) في ضوئه الحزين يسبح دلفين منقوش، لا دلفين حيّ يسبح في ماء؛ فنحن في أرض يباب لا ماء فيها ولا سمك هو رمز الحياة في الأساطير، كما هو رمز

المسيح- الحياة عند المسيحيين الأوائل. (٩٧) وفوق رف المصطلى العتيق ترى صورة مشغولة على سجادة مما يعلق على الجدران مثل الصورةالتي حاكتها فيلوميلا من خيوط وارسلتها الى اختها لتخبرها بما جرى لها في الغابة على يد تيريوس. (٩٨) تشبه نافذة تطل على مشهد غابي، يشبه «المشهد الغابي» الذي وصفه «ملتن» في **الفردوس المفقود** (٤- ١٤٠) حيث اقترب الأفعى- الشيطان من الفردوس ولم يستطع دخوله. هذه صورة مما يدعى في الاصطلاح الفني «خداع نظر» يوحي «بحقيقة» الفردوس خلف الصورة دون أن تكون الصورة نافذة، ودون أن يكون المشهد غابة في الفردوس، فكل شيء في هذه الأرض اليباب وهم، لا حقيقة. تمثل الصورة المنقوشة (٩٩) تحوّل «فيلوميل» كما نقرأ في **متحولات** أوڤيد (٦- ٤١٢ وما بعدها) حيث أقدم «تيريوس» ملك «تراقيا» على اغتصاب «فيلوميلا» ثم قطع لسانها كي لا تبوح بما حدث لها. لكن الآلهة أشفقت عليها فحولتها الى عندليب تردد «زق زق» دون انقطاع. وغدت اللفظة تتردد في الأغاني في القرن السابع عشر إشارة الى ذلك الاغتصاب. وكانت فعلة وحشية من (١٠٠) ذلك الملك البربري؛ ولكن فيلوميلا- العندليب بقيت برغم ذلك (١٠١) تملأ القفر جميعاً بصوت لا يمكن اغتصابه، (١٠٢) وبقيت تصيح، وبقي العالم يلاحقها لأن البحث والملاحقة لا نهاية لهما. (١٠٣) وهي تملأ بزقزقاتها الآذان القذرة لبشر لا يعرفون النقاء في هذه الأرض (١٠٤). وفي الغرفة الى جانب تلك الصورة بقايا من حكايات الزمن الذاوية، أشبه ببقايا الاشجار العتيقة، أو بقية لسان فيلوميلا الذي لا ينطق (١٠٥). كانت مصورة على الجدران، على شكل شخوص محدقة (١٠٦) تطل أو تكبو غير قادرة على التحديق، وتسبغ على الغرفة صمتاً يغلّف كل شيء. فكل شيء هنا «صور» عن «حقائق»، لا تنطق ولا تستطيع النظر او مواجهة الحقائق.

(١٠٧) إزاء هذا الصمت يسمع حفيف أقدام على السلمّ المؤدي الى غرفة هذه الامرأة التي تنتظر الذي يأتي ولا يأتي. (١٠٨) وهي مشغولة بزينتها في هذا المعبد الذي يشيع في جوه غموض زائف من شموع ونيران موقد، وهي تسرّح شعرها الذي انتثر تحت الفرشاة (١٠٩) في ذوائب متقدة أصابها ألق النيران (١١٠) فتوهجت كأنها تريد الكلام، ثم غابت في صمت موحش قاس، فكل شيء هنا (لا يستطيع الكلام). لكن توهج دؤابات شعرها يشير الى حالتها من الانفعال (١١١) أعصابي مجهدة هذه الليلة، فهي سيدة مواقف، في حالة من الهياج بسبب هذا الوجود العقيم. وهي تريد من (الباحث) أن يبقى معها هذه الليلة. ولأنها لا تجد ما تتكلم عنه، تأمر صاحبها بقولها (١١٢) تكلم معي. لماذا لا تتكلم أبداً؟ وهذه صورة رفيق فتاة الزنابق الذي لا يستطيع الكلام. تكلم. قل لي (١١٣) بماذا تفكرّ؟ ماذا تفكرّ؟ ماذا؟ فأنا (١١٤) لا اعلم أبداً ماذا تفكرّ. فكرّ. ويكون جواب الزائر (١١٥) أفكرّ بأننا في زقاق الجرذان. وهذه صورة أخرى من صور العقم والموت الروحي في الأرض اليباب، مستقاة من مسرحية ويبستر **قضية الشيطان** (٢/٣) وهي صورة موت لا يؤدي الى حياة كما يؤدي موت اله الخصب الى حياة، او كما يؤدي صلب المسيح الى قيامة. في ذلك الزقاق (١١٦) أضاع الموتى عظامهم، على النقيض من موت والد فرديناند المفترض الذي حوّل عظامه الى مرجان وعينه الى لؤلؤتين وشيء نفيس عجيب. تصيح سيدة المواقف (١١٧) ما ذلك الصوت؟ وهو ما يصور حالتها من الهياج العصبي. ويكون الجواب (١١٨) الريح تحت الباب: عبارة يقول اليوت أن لا اهمية لها، مأخوذة من مسرحية ويبستر **قضية الشيطان** (٢/٣) وأصلها «أما تزال الريح في ذلك الباب؟» ثم يأتي سؤال عصبي آخر (١١٩) والآن ما ذلك الصوت؟ ما الذي تفعل الريح؟ ويجيب

الزائر- الباحث: (١٢٠) لا شيء ثانية لا شيء. اي ان ليس من شيء يحدث في هذا الموقف العقيم. ويبلغ الهياج بسيدة المواقف أن تستشيط غضباً لكلمة «لا شيء» فتكون كلمة (١٢١)« هل» بمفردها قائمة على سطر مستقل، لتنهال الأسئلة (١٢٢) عن «لا شيء» مما جعلني أتجاوز قليلاً على السياق النحوي الصحيح فأترجم: «هل تعلم لا شيء؟ هل ترى لا شيء؟ هل تذكر (١٢٣) لا شيء» بدل العبارة السليمة «الا تعلم شيئاً؟...» ومثلما يكون السؤال الناتج من كلمة« هل» بمفردها يكون الجواب البارد من كلمة (١٢٤)« أذكر» بمفردها كذلك، تقوم على سطر (١٢٥) لؤلؤتين كانتا عيناه. وتكرار عبارة «أريل» ابراز للتناقض بين نوعين من الموت: واحد مثمر والآخر عقيم (١٢٦) وتستمر سيدة المواقف بالأسئلة الهائجة: هل أنت حي أم لا؟... وهي عبارة مضطربة التركيب تحاكي اضطراب السائلة، لا تجد من طالب الحب العقيم سوى جواب ساخر من كلمة واحدة على سطر مستقل كذلك: (١٢٧) لكن. ويواصل جوابه السابق الذي يشير الى اغنية «أريل» وكأنه يحاكي أغنية معاصرة (١٢٨) أوف أوف أوف أوف يا ألحان الراك الشكسبيهرية. ويلاحظ التحريف في اسم شكسبير هنا، وهو ما يحاكي تحريف اغنية «أريل» في مسرحية شكسبير **العاصفة**، تلك الاغنية التي تتحدث عن حب مثالي هو الذي جمع ميراندا مع فرديناند وقاد الى اجتماع شمل التائهين في الجزيرة التي تحطمت عندها السفينة. لكن موسيقى الراك التي شاعت في الحقبة الثانية من هذا القرن لم تترك موضوعاً موسيقياً او غنائياً الا أخذت عنه تحريفاً وتشويهاً، ولم تسلم من ذلك أغاني شكسبير. وكان ذلك النوع من الجاز يدعى «راك» وكانت «الراك الشكسبيرية» اغنية على موسيقى الجاز اشتهرت عام ١٩١٢. يرددها «الباحث» هنا (١٢٩) ما أحلاها (١٣٠) ما اذكاها، تعبيراً عن ذوقه

واستملاحه ما هو عادي وشائع بالقياس الى ما هو نفيس ونادر. وهذه إشارة أخرى الى تشديد التفريق بين (سيدة الصخور) و (سيدة المواقف). وإزاء هذه الاجوبة العقيم إزاء الأسئلة العقيم تعود (سيدة المواقف) الى نفسها، وهي أهم شيء لديها، وتسأل (١٣١) ماذا سأفعل الآن؟ ماذا سأفعل؟ وهو ما يعبرّ عن البرم برتابة كل شيء حولها، برم سيدة الطبقات الراقية التي لا تستملح شيئاً مما حولها (١٣٢) سوف انطلق خارجة كما أنا، قبل استكمال الزينة، وأذرع الشارع استجلاباً للنظر (١٣٣) وشعري منسدل، هكذا، لأن الفرشاة لم تكمل عملها بعد. ماذا سنفعل غداً؟ ولن يكون الغد أفضل من اليوم. (١٣٤) ماذا سنفعل أبداً؟ في الأيام القادمة كيف سنعالج البرم؟ (١٣٥) ويكون جواب الزائر- الباحث (١٣٥) الماء الحار في العاشرة. في المخطوطة اضافت زوجة الشاعر الأولى كلمة (قربة) ليصبح البيت «قربة الماء الحار في العاشرة» وهي صورةدفءغير طبيعي في هذا المشهد البارد. لكن الشاعر حذف الكلمة مما يبعث على الظن أنه يريد بالماء الحار في العاشرة كوب شاي (انگليزي) لا طعم له، كأنه الماء الحار، الذي يتناوله الانگليز حتى اليوم في حدود الساعة العاشرة ليكسر رتابة العمل اليومي في منتصفه قبل وقت الغداء! وهذه صورة تتماشى مع رتابة المشهد بأجمعه (١٣٦) واذا أمطرت فعربة مسقوفة في الرابعة، اي تجوال بعربة مسقوفة (تمنع الرؤية) كما تمنع (المطر) باعث الحياة، لأن أهل الأرض اليباب يخشون مواجهة الحياة. (١٣٧) وسوف نلعب لعبة شطرنج. هذا البيت مثل عنوان المقطع يشير الى مسرحية مدلتن حيث تكون لعبة الشطرنج تغطية على فعل الاغتصاب وهو الهدف الرئيسي للباحث- الزائر هنا، كما كان الهدف الرئيسي للدوق في اغتصاب بيانكا. تقوّي هذه الاشارة القول ان الحب النقي لا يجد في الأرض اليباب الا بديله الأدنى، حيث (١٣٨) نطبق عيوناً

بلا أجفان، لكثرة ما عانت من النعاس، وننتظر طرقة على الباب كما كان شأن الأرملة الخبيثة في المسرحية. وانتظار الطرقة على الباب صورة اخرى عن انتظار الذي يأتي ولا يأتي.

بعد هذا المشهد الذي يصور حالة الضيق والبرم في حياة سيدة من الطبقة الراقية في العالم المعاصر، ينتقل الشاعر الى صورة اخرى من الضيق والبرم في حياة سيدة من طبقة دنيا، هي (ليل) زوجة البرت الجندي الذي غاب عنها أربع سنين في الحرب. والمتحدثة هنا رفيقة (ليل) تجلس معها في خماره يرتادها أفراد الطبقات الدنيا في المجتمع. يخبرنا الشاعر أن الحديث هنا نقلته بحذافيره (إيلين كيلنود) وهي خادم كانت تتردد على دار الشاعر لتعين في أعمال المنزل. لذا جاء الحديث بلهجة عوام لندن (كوكني) أثبته الشاعر كما هو، واصطنعت له لغة عربية محكية تقترب من العامية (١٣٩) لما سرّحوا زوج (ليل) من الجندية قلت لها (١٤٠) وما اختلقتُ كلماتي، لا مغمغتُ ولا مطمطتُ في الكلام، بل قلت لها بنفسي. وهنا نسمع صوت النادل في المشرب يصيح بالزبائن (١٤١) «أسرعوا رجاء انتهى الوقت». هذه الصورة توحي بالاحباط؛ حتى الحديث السائر بين امرأتين في مشرب عادي لا يصل غايته، فهناك من يبتره بتراً ويحول دون (بلوغ) المأرب والسبب الظاهر انتهاء وقت تقديم الشراب وحلول موعد إقفال المشرب (١٤٢) ويستمر حديث رفيقة (ليل) وقد تكون (لو) او (مي) او غيرهما من (السيدات اللطيفات) اللائي يودعهن النادل (بل) ولنقل انها (ايلين) الخادم. فهي تقول مخاطبة (ليل): لأن (البرت) راجع، حسّني حالك حبة. وأحسب أن هذه العامية لها أساس فصيح يعني (قليلاً) ففي التنزيل العزيز «وان تك مثقال حبة من خردل» (سورة الأنبياء/٢١) (١٤٣) حتماً يريد أن يعرف الذي عملتيه بالفلوس التي اعطاك اياها (١٤٤) حتى تعملي لك بها

أسنان، لا أن تصرفيها على الشرب في الخمارات تزجية للوقت وقتلاً للضجر. أعطاك، كنت حاضرة وأشهد على ذلك. (١٤٥) اقلعيهم كلهم يا (ليل) واعملي ضبة لطيفة. وكلمة (ضبة) أفضل من (طقم أسنان) رغم المعجم الوسيط، لأن الأولى لها أساس عربي فصيح مثل أغلب الكلمات العامية. (١٤٦) قال: أقسم أني لا أتحمل النظر اليك، لأن أسنانها كانت تكشف عن بدايات سيئة (١٤٧) ولا أنا أتحمل، قلت، أنا رفيقتها، وتذكري البرت المسكين (١٤٨) كان في الجيش أربع سنين، ويريد أن يتسلى. والتسلية هي (الوقت الطيب) الذي (يبحث) عنه جندي راجع الى أيام خالية بعد أيام ملأها القتال (١٤٩) واذا أنت لا تسليه، هناك غيرك على استعداد، قلت. وفي المخطوطة بيت بعد هذا حيث تسأل (ليل): «نساء غيري؟» ويستمر سؤالها (١٥٠) صحيح؟ قالت. يعني! قلت. ويكون تعليق (ليل) (١٥١) إذن سأعرف من أشكر، قالت، وحملقت بوجهي. ويلاحظ أن هذا الحديث يرتسم بضربات سريعة من قالت وقلت، مما يبعث الشك عند الزوجة المسكينة في نوايا رفيقتها. وهنا يرتفع صوت النادل ثانية (١٥٢) اسرعوا رجاء انتهى الوقت. لكن رفيقة (ليل) تستمر بتهديدها (١٥٣) إذا ما أعجبك الحال استمري على هذا المنوال، قلت. وهذا البيت بعامية مفرطة وضعته ڤيڤيان زوجة الشاعر الأولى بدل الاصل في المخطوطة، وقد أبقى عليه اليوت لما يحمل من تهديد، بعامية معبّرة. (١٥٤) واستمرت المتحدثة في تهديد (ليل): غيرك من النساء يقدر أن ينتقي ويختار اذا أنت لا تقدرين على الاحتفاظ بزوجك، لأنه (١٥٥) إذا أفلت منك (البرت) لن يكون السبب من قلة التنبيه، إذ (١٥٦) يجب أن تخجلي من هذا المنظر الهرم. ويأتي تعليق، كأنه من الخارج، أو من الشاعر (١٥٧) يقول (وهي ما عبرت الواحدة والثلاثين) فلماذا يكون لها هذا المنظر

الهرم؟ ويكون جواب (ليل) (١٥٨) ما بيدي حيلة... والسبب في المنظر الهرم (١٥٩) هذي الحبوب التي اخذتها لاسقاط الجنين. وهذه شخصية أخرى في الأرض اليباب تخشى الحياة، وليس للسبب الظاهر؛ (١٦٠) صار عندها خمسة أولاد وكادت تموت عند ولادة آخرهم، ففكرت بالاسقاط (١٦١) لأن الصيدلي الذي أعطاها الحبوب قال إن كل شيء سيمضي على خير، ولكن تلك الحبوب هدّت من قواها وأورثتها منظر المريضة الهرمة، وهذا يفاجىء رفيقتها ويغضبها فتصيح بها (١٦٢) أما صحيح مجنونة! وتستمر في التهديد (١٦٣) سترين إذا لم يدفع ذلك الفعل بزوجك الى هجرك (١٦٤) فلماذا تتزوجون إذا كنتم لا تريدون الأطفال؟ وهذا البيت من وضع ڤيڤيان كذلك وقد ابقى عليه الشاعر. وقد جعلتُ الخطاب بصيغة الجمع رغم أن الأصل بالمفرد المخاطب لأن السؤال يحمل استنكاراً بمعنى عام. وهو صدى بيت سابق يشير الى خوف أشخاص هذه الأرض من الحياة، ويحمل تعليقات من الشاعر (١٦٥) في هذه النقطه الحاسمة نسمع صيحة النادل لأنه يذكرنا بان الوقت قد (انتهى). لكن المتحدثة تستمر في روايتها بما يحمل مسحة التعليق على بديل الحب في هذه الأرض. لقد أصبح (البحث) هنا عن (ملذات الطعام) في عشاء (١٦٦) ذاك الأحد، اذ وصل البرت فقدمت له الزوجة (فخذة مشوية) هي (الوقت الطيب) هنا والبديل عن الشيء الأسمى (١٦٧) ودعَوني انا الصديقة (للاستمتاع) بالشواء وهو حار- ولم يبق متسع للتعليق، فنسمع النادل يصيح مرتين (١٦٨- ١٦٩) ثم تنهض المتحدثة وتحيي النادل (١٧٠) ليلسعيدة (بل) كما تحيي الأخريات بلهجتها (الكوكني) ويرد النادل (١٧١) شكراً شكراً بلهجة (كوكني) كذلك، والشكر بسبب ترك «البقشيش» على المائدة. وينتهي المشهد بعبارة اوفيليا من مسرحية هاملت (٧٢/٥/٤) بلغة أنيقة هي

النقيض من لهجة عوام لندن (١٧٢) ليلة سعيدة. . . الخ لتقدم نغمة هي النقيض لما سبق من كلام، ولتقدم صورة أمرأة اخرى ماتت غرقاً، بحثاً عن «حب» من نوع آخر.

(٣)

عنوان هذا القسم الثالث من القصيدة مأخوذ من «موعظة النار» البوذية التي يشيرنا اليها اليوت في هامشه للبيت ٣٠٨ ومن **اعترافات القديس** أوغسطين التي تذكر «قِدر الصبَوات» في هامشه للبيت ٣٠٩. كلا المثالين يعالج «الصبَوات الدنسة» التي تحرق الانسان، وهي موضوع هذا القسم الذي يقابل بين الحب والشبق عن طريق تقديم أمثلة عن النقيضين في عالمين منفصلين. (١٧٣) خيمة النهر هوت، الأشجار التي تخيم على ضفتي النهر في العالم المعاصر هوت ولم تعد موئلاً للمحبين أواخر الورقات (١٧٤) تتشبث بأشجارها ثم تغوص في الضفة الرطبة، بحركة «نزول» الى «الطين» اللزج الذي يصعب الخلاص منه. الريح (١٧٥) تجتاح الأرض السمراء، التي لم تعد خضراء، وهي غير مسموعة، تفعل فعلها على مهل. الحوريات انصرفن عن صفحة النهر، حيث كنّ في انسياب كما تصفهن «أغنية الزفاف» التي كتبها إدموند سپنسر عام ١٥٩٦ ويقتطف اليوت منها: (١٧٦) أيها التيمز الحبيب، إجرِ الهوينا، حتى أتم أغنيتي. لكن النهر اليوم (١٧٧) لا يحمل قناني فارغة، أوراق شطائر (١٧٨) مناديل حرير، علب مقوّى، أعقاب دخائن (١٧٩) أو شواهد أخرى من ليالي الصيف. هذه صورة صفحة التيمز المعاصر، بينما كان التيمز يحمل أوراق الورد والزهور يُقذف بها إكراماً للعروس، التي يحملها الزورق كما تصف قصيدة

سپنسر وتحف بها الحوريات. لكن (حوريات) اليوم قد انصرفن عن (الماء) الذي جعلنا منه كل شيء حي (١٨٠) كما انصرف رفاقهن المتسكعون من ورثة أرباب المال في (المدينة) (١٨١) انصرفوا، ولم يتركوا عناوينهم، لأن علاقات حبهم مع الحوريات المعاصرات انتهت بنهاية (ليالي الصيف) القصير في انكلترا وأوربا عموماً. هذه صورة (الحب) الذي يقول عنه سليمان العيسى «كل حب لا ينتهي بزواج/غير مجد في ملتي واعتقادي» (١٨٢) عند مياه (ليمان) جلست وبكيت... و (ليمان) هو الاسم الفرنسي القديم لبحيرة جنيڤ حيث كان الشاعر يستجم عام ١٩٢١، ويذكرنا البيت بالمزمور ١٣٧ من العهد القديم «على أنهار بابل هناك جلسنا. بكينا أيضاً...» وكلمة (ليمان) من الكلمات المنقرضة تقريباً وتفيد (محب أو عاشق) تذكيراً وتأنيثاً بمعنى رديء، مما يقوي الاشارة الى المحبين والعشاق من النوع الذي يصفه البيت السابق، الذين (انصرفوا) وضاعوا. يذكرنا بنقيضهم عشاق بيت سپنسر اللاحق (١٨٣) أيها التيمز الحبيب... وتارة أخرى (١٨٤) أيها التيمز الحبيب إجرِ الهوينا لأني لا أرفع صوتي عالياً ولا لمدة طويلة، كما فعل (چاپمن) عندما ترجم هوميروس كما يخبرنا الشاعر الرومانسي (كيتس) الذي يصف شعوره لدى أول قراءة لتلك الترجمة التي (اكتشف) البحر عن طريق قراءتها، واكتشف هوميروس وحكايات (البحث) عن العالم الجديد البديع و البحث عن طريق العودة الى الوطن والأصل كما في **الأوديسا**. بدل ذلك الاكتشاف (١٨٥) أسمع ورائي في عصفة باردة، هي النقيض من ليالي الصيف الدافئة، وشموس العالم الجديد (١٨٦) قرقعة العظام وصورة الموت يطلق قهقهة تنداح من أذن لأذن. ففي العالم المعاصر على ضفة هذا النهر عينه، بدل حوريات سپنسر (١٨٧) انسل جرذ رويداً خلال العشب

(١٨٨) يجرجر بطنه الموحل على الضفة (١٨٩) بينما كنت أصطاد السمك، رمز الحياة، في القناة الكئيبة. وصياد السمك صورة الذي ينتظر الذي يأتي ولا يأتي، كذلك. والمكان قناة كئيبة، لا نهر يمتلىء بالسمك. والزمان (١٩٠) مساء شتائي، خلف مصنع الغاز. وكيف يوجد السمك في قناة ملوثة بنفايات مصنع الغاز؟ لكني (١٩١) كنت أتأمل في تحطم سفينة الملك أخي. والمتحدث هنا (باحث) معاصر يمتزج بصورة (الملك السماك) في أسطورة الأرض اليباب كما تذكرها (جسي ويستن) في كتابها **من الطقوس الى أدب الرومانس** ويمتزج كذلك بصورة الملك (الونزو) الذي تحطمت سفينته حسبما نقرأ في **العاصفة** (٢/١) ولأنه (الملك السماك) فهو أخ (ملك) نابولي، ولأن هذا الملك السماك (باحث) كذلك فهو يمتزج بصورة (فرديناند) الذي يبحث عن (حياة) أهل السفينة، التي تقوى على استعادتها ميراندا رمز الحب والحياة. وهذا الباحث الذي يمتزج بشخصية فرديناند كان يتأمل (١٩٢) في موت الملك ابي من قبله، و فرديناند هو ابن الملك الونزو. (١٩٣) وتكون نتيجة بحثه وصيده ما يجد من أجساد بيضاء عارية في الأرض الواطئة الرطبة، وهي صورة منفرة للموت نتيجة هبوط الأجساد العارية الى (الطين) الواطىء الرطب على ضفة القناة الكئيبة، وهي النقيض من (موت) أبيه الملك الونزو الذي تحولت عيناه الى لؤلؤتين وعظامه الى مرجان هي الأشياء النفيسة النادرة. هنا (بحث) يؤدي الى موت بأبشع صوره، وهناك (بحث) يؤدي الى حياة وحب في أنقى صوره. والباحث المعاصر ينتهي الى صورة (١٩٤) عظام مرميّة في علّية ضيقة واطئة يابسة، هي صورة أشياء لا فائدة منها (تخزن) في غرفة في أعلى الدار في البيوت الأوربية، هي (علّية) ضيقة لأنها تقع تحت السقف مباشرة، وهي (واطئة) لذلك، و (يابسة) لابتعادها عن مياه الدار او

الأرض، تبقى مهملة متروكة وقد تشير كذلك الى المعروف في قصص الاجرام الانكليزية حيث يدفن القاتلُ الجثة في حديقة الدار، كما فعل ستتسن ، او في عليّة الدار ، تبقى حتى تستحيل عظاماً (١٩٥) تقرقعها قدم الجرذ وحده من عام لعام ، اذ لا يصل اليها انسان إلا نادراً فتكون مرتعاً للحشرات والجرذان وصورة للقبح . (١٩٦) ولكني اسمع ورائي من حين لحين. . . بيت يذكرنا بقصيدة (أندرو مارڤيل)(١٦٢١ـ ٧٨) وعنوانها «الى حبيبته الصدود» التي يستحثها فيها على اغتنام الحاضر في الملذات لأن الزمن يجري والجمال يذوي ، فيقول لها «لكني أسمع ورائي دائمًا /عربة الزمن المجنحة تسرع في الاقتراب» . لكن الشاعر يغيّر (دائمًا) الى (أحياناً) وينقلنا الى العالم المعاصر الذي يسمع فيه (١٩٧) صوت الأبواق والمحركات، في السيارات المعاصرة، التي ستوصل (١٩٨) العاشق المعاصر (سويني) الى (بائعة الحب) المعاصرة (مسز پورتر) في الربيع . في هذا البيت قلب واضح لاشارة الشاعر الى مسرحية دَي : **مجمع النحل** . هنا لا نجد العاشق الأسطوري (اكتائيون) تحمله عربة باذخة الى (ديانا) ربة الحب، بل نجد (سويني) رمز الحب الشهواني في العديد من قصائد اليوت ، تحمله سيارة معاصرة الى مبغى (مسزپورتر) في مدينة معاصرة بعينها (١٩٩ـ ٢٠١) منيراً أطل القمر. . . مقطع من أغنية كان يرددها الجنود الاستراليون في الحرب ، كما يذكر اليوت ، اثناء زيارتهم (مسز پورتر) هذه ، حيث تقوم هي وابنتها بغسل أقدام الجنود قبل الدخول في (طقوسها). ويكون الغسل بماء الصودا وهو ماء غير طبيعي ؛ وفي ذلك قلب واضح لاسطورة البحث عن (الكأس المقدسة)، حيث يصل الفارس الطاهر (پارسيفال) الى الكنيسة الخطرة ويرفض إغواء (كندري) التي تغسل قدميه قبل الدخول الى حيث الكأس المقدسة، فتغسل بذلك ذنوب غوايتها. واذ يدخل پارسيفال

يحمل (الرمح) ويلمس به (الملك الجريح) يشفى (الملك السماك) من جروحه ويتسلم الفارس الكأس المقدسة ويصبح ملكاً فتنطلق جوقة الأطفال بنشيد الابتهاج، كما في قصيدة (پول ڤيرلين): (٢٠٢) يا لأصوات الأطفال هذه، تنشد تحت القبة. وقد ضمّنه اليوت بنصّه الفرنسي. (٢٠٣) بعد هذا الانتقال السريع بين النقيضين والعودة الى المثال الأنقى باشارة البيت السابق ننتقل الى صورة الغواية بتقليد صوت فيلوميلا- العندليب المغتصبة: شق شق شق (٢٠٤) زق زق... تذكيراً بزقزقة العندليب التي ما تزل تملأ الآذان القذرة لعشاق معاصرين، رغم انها (٢٠٥) قد اغتصبت بغاية الوحشية. (٢٠٦) (تيريو) محاكاة صوت العندليب كذلك بما يشبه اسم المغتصب: الملك تيريوس.

هذا النوع من الحب، وهذا النوع من البحث مكانه (٢٠٧) مدينة الوهم، مدينة الزيف، بشكلها المشوه (٢٠٨) تحت الضباب الأسمر من ظهيرة شتائية، حيث تجد باحثاً آخر هو (٢٠٩) مستر يوگينيديس التاجر الازميري يبحث عن لذة عقيم لها مظهر قبيح مثل وجه ذلك التاجر وهو (٢١٠) غير حليق، وجيبه مليء بالزبيب، وهي المادة التي يتاجر بها من موطنه في تركيا حيث تشتهر إزمير بالتجارة، والربح والخسارة. والزبيب كرم متغضن يابس يحمل صورة الجفاف مقابل صورة الأعناب في طقوس (دايونيسيوس) اله الخصب والمواسم الاغريقية. ولغة هذا التاجر مختصرة سريعة (٢١١) (سيف) لندن.. وكلمة (سِيف) كما تستعل في العراق والخليج العربي تتكون من الاحرف الاولى للكلمات الانگليزية (نقل- تأمين- مجاناً). ثم (وثائق عند الاطلاع) من عبارات التجارة التي يتعامل بها البحارة. وهذه ضربات سريعة ترسم صورة لهذا الباحث المعاصر الذي (٢١٢) دعاني بفرنسية (مبتذلة) وهي الصفة التي وضعها پاوند في

المخطوطة بدل (مقيتة) (٢١٣) الى غداء في فندق شارع (كانن) وهو من فنادق منطقة المصارف والتجارة في (المدينة) (٢١٤) يعقبه قضاء عطلة الاسبوع في (المتروپول) وهو من الفنادق الباذخة في (المدينة) كذلك وقد يشير ايضا الى (المتروپول) في مدينة (برايتن) بجنوب انگلترا، اذ تحمل عبارة «عطلة الاسبوع في برايتن» بالعامية الانگليـزية، معنى جنسياً مشيناً. وواضح ان التاجر الأزميري هنا يعرض على المتحدث(وليس من الضروري ان يكون المتحدث هو الشاعر نفسه) مثل هذا العرض. وفي شخص هذا التاجر الازميري تجتمع رموز البحث عن اللذة العابرة مع رموز قلب طبيعة الأشياء مع رموز الربح والخسارة في شخص تاجر لا ينفصل عن الملاح الفينيقي الغريق، كما يخبرنا الشاعر في هامشه.

(٢١٥) في ساعة الشفق، وهي ساعة اقتراب الغروب، في الخامسة مساء عند انتهاء يوم العمل في انگلترا واغلب البلاد الأوربية، ترتفع العينان والظهر (٢١٦) عن المكتب، عندما تتوقف الماكنة البشرية. وهذا الوصف يذكرنا بالجموع الغفيرة التي تعبر جسر لندن في التاسعة صباح كل يوم عمل في الطريق الى المكاتب في (المدينة)، تعمل حتى تتوقف في الخامسة (٢١٧) مثل سيارة اجرة تخفق في انتظار؛ فالمحرك يخفق فيها ولكنها لا تسير بل تنتظر: صورة حياة بلا فعل (٢١٨) انا (تـايريسياس) رغم العمى، اختفق بين حياتين. هنا تمتزج صورة المتحدث- الباحث بصورة تايريسياس في الأسطورة التي يحدثنا عنها أوڤيد في **المتحولات** (٣- ٣١٦ وما بعدها) كان هذا الرجل يعيش في (طيبة) ورأى ذات مرة في الغابة أفعواناً يجامع حية، فضربها فتحول الى امرأة. وبعد سبع سنوات رأى نفس المشهد، فضربها فتحول الى رجل تارة اخرى. لذلك فقد جرّب النوعين من حياة الانسان، مما جعله حكمًا في جدال نشب بين جوف (او جوبتر) كبير

الآلهة، و(جونو) ملكة السماء حول أي الجنسين يصيب لذة اكبر في الحب. ولما حكم الى جانب (جوف) غضبت (جونو). وعاقبته بالعمى. لكن جوف أشفق عليه فمنحه قدرات نبوية. لذلك يضعه الشاعر في هذا الموضع المتوسط من القصيدة ليشكل مركزها، ويذكر في هامشه (ان ما يراه تايريسياس هو في الواقع جوهر القصيدة). لذلك يقدر تايريسياس أن يرى صورة الشهوة والضجر في الأرض اليباب، كما في المشهد الآتي بين (الراقمة) وزائرها (الشاب ذي البثور). كان تايريسياس الأعمى يجلس في ظل الجدار في طيبة، يسأله الناس أن يتنبأ لهم، حتى مات ونزل الى العالم الاسفل، وقد زاره يوليسس كما يذكر هوميروس وكما سيمر بنا في البيتين ٢٤٥ـ ٦. وهو (٢١٩) رجل عجوز، بثديي أنثى متغضّنين، جمع بين الأنوثة والشيخوخة ويقدر أن يرى المشهد (٢٢٠) في ساعة الشفق، ساعة المساء التي تغذ في حركتها (٢٢١) نحو الدار؛ ففي نهاية يوم العمل يسرع كل فرد من الجمهور الغفير في مدينة الوهم الى داره. وتلك الساعة تعيد الملاح الى أهله من البحر. وهذا البيت فيه صدى من قصيدة لشاعرة الحب الأغريقية (سافو) حول عودة السمّاك. ويقول الشاعر في هامشه انه يفكر بالسمّاكين الذين يعودون من البحر عند هبوط الظلام. هنا أكمل الباحث نهار عمل «ثم انقلب الى اهله يتمطى» (سورة القيامة/٧٥) وساعة الشفق هذه تعيد (٢٢٢) الراقمة الى دارها، والراقمة هي «الضاربة على الآلة الطابعة» تلك (الماكنة البشرية) التي تعود وقت الشاي، وهو عادة في الخامسة مساء في انكلترا. لكن ثمة (الشاي المتأخر) الذي يقوم مقام عشاء لأسباب شتى، كما هو حال هذه الراقمة العانس، التي تعيش في غرفة او شقة تعيسة، بمفردها، فتزيل بقايا فطورها من على المائدة، وتشعل (٢٢٣) مدفأتها، فأمامها مساء بارد طويل، وتعد طعاماً من علب، لا طعاماً مطبوخاً

يتطلب وقتاً ومالاً ومزاجاً ورفقة.

في مسكن هذه الراقمة نافذة (٢٢٤) ربطت خارجها حبل غسيل في متناول يدها، نشرت عليه بشكل خطر يهدد بسقوط ما عليه الى المساكن تحته من (٢٢٥) ملابسها الداخلية التي تركتها اثناء غيابها في العمل كي تتجفف، وها قد لوحتها ذوائب الشمس الانگليزية الباردة، وما تزال رطبة (٢٢٦) وقد تكومت على الأريكة الوحيدة في الغرفة التي تصير سريراً في الليل (٢٢٧) جوارب وأخفاف وأجواب (قمصان نوم) ومشدات. وربما كان ذلك غسيل الأمس الذي لم يجف بعد. عن هذا المشهد البائس نسمع المتحدث يقول (٢٢٨) أنا تايريسياس رجل عجوز بضرعين متغضنين (٢٢٩) رأيت المشهد وتنبأت بالبقية- فهو يرى، ويستطيع ان يتنبأ كما تنبأ بالموت والمرض الذي سينزل بمدينة طيبة عندما مرّ به (اوديبوس) يسأله، لكنه لم يعطه الا جواباً في (احجية) مثل اجوبة البصارة وسيبيلاّ واجوبة إله الرعد، كلها غامضة، رغم انها تعرف الحقيقة. ويكرر (٢٣٠) انا كذلك انتظرت الضيف المرتقب، مثلما كانت الراقمة تنتظره (٢٣١) وها هو يصل، ذلك الشاب المدمّل ذو البثور (٢٣٢) وهو موظف عند وكيل عقار صغير، يتعامل بالتجارة كذلك، ولو بصورة غير مباشرة، وهو يأتي في الوقاحة بعد مستر يوگينيديس لأنه ذو تحديقة جريئة. وهو (٢٣٣) طغامة تجلس عليه الثقة والاعتداد بالنفس (٢٣٤) جلوس قبعة حرير على رأس مليونير من أهالي برادفورد . أي ان ذلك الاعتداد لا يناسبه، مثلما تجلس قبعة الحرير بشكل قلق على رأس محدث نعمة من أهالي برادفورد ، وهم قوم من منطقة يورك في انكلترا، كسبوا كثيراً من تجارة الصوف، ويضرب بهم المثل في الانتقال السريع من «الأسمال الى الغنى» فصاروا يبالغون في الاعتداد بنجاحهم السريع،

ويبالغون في مظاهر الغنى بلبس قبعات الحرير التي تبعث الهزء بهم لأنها لا تناسبهم. يقع هذا الوصف بين عدد من الرباعيات ذات الوزن العابث، تبالغ في السخرية من هذا «العاشق» الجديد، لكن «پاوند» حذفها جميعاً وأبقى على أربعة أبيات منها ولم يعترض اليوت على ذلك (٢٣٥) الوقت مؤاتٍ الآن، ، كما يظن العاشق المدمّل الجريء، لأن (٢٣٦) وجبة الطعام قد انتهت، وانتهت معها لذتها الوحيدة؛ وهذه الراقمة المسكينة ضجرة متعبة (٢٣٧) فيحاول أن يراودها عن نفسها بمداعبات (٢٣٨) تتقبلها على مضض ولو أنها لا ترغب فيها. وسرعان ما (٢٣٩) يستثار، فيصمم على فعلته ويهاجم في الحال مستعملاً (٢٤٠) يدين تجوسان في أرجاء جسدها ولا تقابلان صدوداً (٢٤١) ولأن غروره لا ينتظر استجابة تشجعه على الاستمرار في «البحث» عن غرضه (٢٤٢) فهو يرى في تلك اللامبالاة من الراقمة معنى من معاني الترحيب، ويجد في سكوتها علامة رضا. (٢٤٣) ويعيدنا المتحدث عن طريق «تايريسياس» في سرد تجربة شخصية تجعل المشهد شديد البروز. فقد سبق أن مررت بهذه التجربة ورأيت هذا كله في فعل قام به «اوديپوس» عند أسوار طيبة، هو في أساسه اغتصاب. (٢٤٤) يجري على هذه الأريكة ذاتها أو السرير؛ (٢٤٥) أنا الذي جلست قرب «طيبة» في ظل الجدار، كما يروي «اوڤيد» في تفسير البيت ٢١٨ السابق (٢٤٦) ومشيت بين الأدنى من الاموات في العالم السفلي كما في «الأوديسا». ثم يعيدنا وصف «تايريسياس» الى المشهد المعاصر حيث ينتهي العاشق المدمل من بحثه ببلوغ اللذة العابرة (٢٤٧) فيطبع قبلة أخيرة كأنه يتفضل بها على ضحيته (٢٤٨) ويتلمس طريق الخروج من مسكن الراقمة، اذ يجد السلالم غير مضاءة، فيكون سيره في الظلام وليس في النور الباهر الذي يجده الفارس الطاهر عندما يبلغ غرضه في رؤية الكأس المقدسة في الكنيسة

الخطرة. وتسود فترة سكون بعد ذلك (البلوغ) لا نسمع فيها أصوات الأطفال تنشد ابتهاجاً تحت القبة، بل نجد الراقمة هدف البحث (٢٤٩) تعود فتنظر برهة في المرآة كي (تواجهَ) الحقيقة برهة ، لكنها (٢٥٠) تكاد لا تدرك أن عاشقها قد انصرف، فقد جرى كل شيء ببرود، بلا طقوس خصب ولا احتفال عودة الحياة، وليس في (٢٥١) ذهنها سوى فكرة نصف مكتملة، تضارع (البلوغ) الناقص، الذي لا أسم له، بل يشار اليه بالضمير (٢٥٢) الآن قد جرى ما جرى: ويسرني أنه انتهى. (٢٥٣) عندما تنحدر الحسناء إلى حماقة... جزء من أغنية (اوليڤيا) في رواية (گولدسمث) بعنوان كاهن ويكفيلد كما يذكر الشاعر في هامشه، حيث تنشد الفتاة المغتصبة هذه الأغنية الحزينة التي تقول ان ليس أمامها سوى الموت. لكن اليوت يقلب ذلك الشعور عند اوليڤيا الى اللامبالاة عند هذه الأمرأة المعاصرة من نساء الأرض اليباب التي (٢٥٤) تتمشى في غرفتها ثانية، لا كما «وتمشّت في مفاصلهم /كتمشّي البرء في السقم» على رأي أبي نواس. فهي وحيدة تارة أخرى، لا تفعل غير أن (٢٥٥) تسرّح شعرها بحركة يد آلية (٢٥٦) وتضع اسطوانة على الحاكي. واليد الآلية هي يد (الراقمة) تلك الماكنة البشرية، وهي كذلك اليد الآلية التي تحمل إبرة الحاكي الى الاسطوانة التي تقدم موسيقى هي النقيض من (٢٥٧) هذه الانغام انسابت بقربي على المياه. وهذا البيت من كلام فرديناند في **العاصفة** (٣٩١/١/٢) وهي أنغام موسيقى (أريل) التي قادت الباحث فرديناند الطاهر الى ميراندا النقية وبلغت (الحياة) السعيدة باجتماع التائهين. لكن اليوت يقلب ذلك الى مشهد معاصر، لأن موسيقى الأسطوانة المعاصرة التي تذكرنا بموسيقى شكسپير هي «موسيقى الراگ الشكسپيهيرية» في موضع غواية مشابه مع (سيدة المواقف) لذلك فهي تنساب (٢٥٨) على امتداد شارع (ستراند)

حتى شارع الملكة ڤكتوريا في المدينة المعاصرة التي يخاطبها الشاعر بقوله (٢٥٩) مدينةُ يا مدينة، أكاد أسمع أحياناً. . . ونلاحظ الانتقال الى الحاضر في الزمان والمكان يتقوى باستعمال «اسمع احياناً» كما وجدنا في البيت ١٩٦ «ولكني اسمع ورائي من حين لحين» (٢٦٠) جوار حانة في شارع (التيمز الأدنى) وهو من شوارع (المدينة) كذلك، يكاد يكون استمراراً لشارع (الملك وليم) المذكور في البيت ٦٦، يتجه الى الجنوب الشرقي باتجاه النهر. هناك يسمع المتحدث موسيقى حزينة كالتي سمعها (فرديناند)، هي (٢٦١) أنين ماندولين شجي، تصاحبها (٢٦٢) قرقعة وثرثرة من داخل الحانة، (٢٦٣) حيث يهجع السماكون في الظهيرة، قريباً من (نقابة السماكين) عند نهاية جسر لندن، حيث تبدو جدران (٢٦٤ كنيسة(ماگنس الشهيد). وماگنس هذا اسكندناڤي قديس هرب من التعذيب الوثني بأن القى نفسه في البحر فسميت الكنيسة تخليداً لذكره. وترتبط كذلك باسم (بطرس) الذي كان صياد سمك وتبع المسيح في بحر الجليل (متى ٤/١٨- ٢٠) وهذه الكنيسة تضم في داخلها (٢٦٥) روعة لا تفسر وزخارف باللون الأبيض والذهب الأيوني (الأغريقي). يشير الشاعر في هامشه على البيت السابق بما يعبر عن إعجابه الكبير بهذه الكنيسة التي بناها (كرستوفر رين) في القرن السابع عشر وهي توحي باشياء هي معنى الايمان، لا يمكن تفسيرها في هذا العالم المعاصر.

بعد ذلك نقرأ مقطعين بشكل شعري مختلف عما سبق، امعاناً في الانتقال الى الحاضر بشكل لا ينسى الماضي بل يرتبط به بين حين وآخر. يقدم هذان المقطعان أغنية بنات التيمز الثلاث بما يذكرنا باغنية بنات الراين الثلاث في أوپرا ڤاگنر **فجر الآلهة**، كما يذكر الشاعر في هامشه على البيت ٢٦٦. يصف المقطعان نهر التيمز في حاضره وفي أيام الملكة اليزابيث الأولى

كذلك، أيام سپنسر وقصيدة (اغنية الزفاف). لكن (٢٦٦) النهر يرشح (٢٦٧) زيتاً وقاراً. فهو ملوث اليوم، رغم أن (٢٦٨) الجنائب تنساب (٢٦٩) مع المد الراجع من البحر، فتنساب معه (٢٧٠) اشرعة حمر (٢٧١) وِساع، تندفع (٢٧١) بوجه الريح، تخفق على السارية الثقيلة. وهو مشهد مألوف، يوحي بوصف مشابه في رواية كونراد قلب الظلام (٢٧٢) والجنائب تجرف (٢٧٣) جذوعاً تنساب (٢٧٥) نحو شطآن (گرينچ) حيث تجمع وقوداً رخيصاً لمصطلى (سيدة المواقف) متجاوزة في انسيابها (٢٧٦) (جزيرة الكلاب). وهذه أسماء مواضع حقيقية على مجرى النهر الذي لا نسمع على ضفافه (اغنية الزفاف) بل موسيقى آلية تصدر عن الحاكي: (٢٧٧) ويا لالا ليّا ثم (٢٧٨) ولالا ليّا لالا. يتخيل الشاعر زورق (٢٧٩) اليزابيث الأولى ومعها (دوق لستر) كما يشرح في هامشه على هذا البيت لينتقل الى مشهد حب من نوع آخر تتحدث عنه بنات التيمز الثلاث في المقاطع الثلاثة اللاحقة. هنا ينساب الزورق الملكي بفعل (٢٨٠) مجاذيف تصطفق وقد صنع (٢٨١) الكوثل (مؤخر الزورق) بشكل (٢٨٢) محارة مذهبة. والمحارة تخفي بداخلها (شيئاً) نادراً. والمشهد كله (٢٨٣) حمرة وذهب حيث (٢٨٤) اللجّة الطافرة (٢٨٥) تماوج الشاطئين وحيث (٢٨٦) ريح الجَنوب (وفي الأصل جنوبية غربية، وفي الحالين هي ريح دافئة) وهي الريح التي قال عنها الأصمعي (في لسان العرب) «اذا جاءت الجَنوب جاء معها خير وتلقيح» وهي تهب و (٢٨٧) تحمل مع المسيل (٢٨٨) صداح النواقيس التي تصدر عن (٢٨٩) أبراج بيضاء، لتكمل مستلزمات (أغنية الزفاف). لكن الموسيقى التي تسمع اليوم تصدر عن الحاكي وتردد (٢٩٠) ويا لالا ليّا (٢٩١) ولا لا ليّا لالا.

هنا تبدأ أغنية بنات التيمز الثلاث. في أوپرا ڤاگنر نجد بنات الراين

الثلاث يندبن ضياع الخاتم الذهب رمز الحب عند الفارس. الباحث (سيگفريد)، ويتنبأن للمحب بنهاية فاجعة. هنا تشكل كل من بنات التيمز الثلاث صورة النقيض من الحب الأسمى، فهن من نساء الأرض اليباب حيث نجد (٢٩٢) الحافلات والاشجار الغبراء في (٢٩٣) هايبري، حيث ولدت الفتاة الأولى، في منطقة سكن عمال تعيسة يصفها الشاعر في عشرة أبيات في المخطوطة، أعيد ترتيبها. هذه الفتاة (فقدت أعز ما لديها) في منتجعات ومتنزهات قرب لندن مثل (رچموند).و(كيو). ويذكرنا البيت، كما يشير الشاعر، بكلام الفتاة التي تدعى (تقوى) في **المطهر** من **الكوميديا الالهية**، حيث تخاطب الشاعر دانته بقولها: (سيينا) ولدتني و (ماريما) دمّرتني. تقول فتاة التيمز (٢٩٤) قرب (رچموند) رفعت ركبتي (٢٩٥) مستلقية في قاع زورق ضيق، ليس فيه ما يشبه فخامة غرفة سيدة المواقف فضلاً عن البهو الباذخ الذي استقبلت فيه دايدو حبيبها اينياس. وتبدأ أغنية الفتاة الثانية بقولها (٢٩٦) قدماي في (مورگيت)، وهي منطقة مخازن وأهراء قرب جسر لندن، حيث اغتصبت هذه الفتاة الثانية، وقلبي (٢٩٧) تحت قدمي. وهذا كناية عن وضع الاشياء في غير مواضعها الطبيعية مثل «وضع السيف في موضع الندى». وبعد الفعلة الشنعاء (٢٩٨) بكى حبيبها الغادر، ووعد ببداية جديدة، أفضل مما فعل لتوّه (٢٩٩) ولم اتفوّه بتعليق على ما قال. على مَ تراني احتج؟ وفي المخطوطة عبارات محذوفة تقول: «كان عليّ أن أشكر. كان ثمة كثيرات غيري، على رمال مارگيت». وتغني فتاة التيمز الثالثة (٣٠٠) على رمال (مارگيت) وهي منطقة نزهة عند مصب التيمز قضى فيها الشاعر فترة نقاهة (٣٠١) لا أقدر أن أربط (٣٠٢) أي شيء بأي شيء. فكل شيء كان غير طبيعي وغير جميل، فأنا لا أذكر سوى (٣٠٣) أظافر متقصفة من أصابع يدين قذرتين، هي كل

ذكراي عن ذلك العاشق. (٣٠٤) قومي أناس مساكين لا يتوقعون (٣٠٥) أي شيء. فهم لا يتوقعون حباً ينتهي بزواج وسعادة، ولا (أغنية زفاف) لأن الموسيقى التي تصاحب مثل هذا (الحب) هي (٣٠٦) لا لا. موسيقى جاز تصدر من الحاكي وليس من الحوريات او أجراس الكنائس.

وفي نهاية أغنيات بنات التيمز الثلاث نجد وقفة يتبعها بيت واحد من كلام القديس أوغسطين (٣٠٧) ثم جئت الى قرطاجة، كما يشير الشاعر: «حيث كانت قِدر من الصبوات الدنسة تغني حول اذني» وقرطاجة هي مدينة قضت عليها التجارة.وهي مدينة الفساد التي عاش فيها القديس أوغسطين أيام شبابه وتحدث عنها في **الاعترافات** وهي مدينة دايدو التي ماتت محترقة على نار اقامتها لتضع حداً لشهواتها المحرقة. ولأنها صبوات محرقة فقد جاء (٣٠٨) محترقاً، محترقاً، محترقاً، محترقاً... وهذا كلام من «موعظة النار» البوذية التي تدعو الى حياة تخلو من (الشهوات المحرقة) والتوجه نحو الطهر والقداسة. لكن الكلمة في الأصل تفيد الصفة (محرقة) في الاشارة الى الشهوات عند بوذا والصبوات عند اوغسطين، كما تشير الى الحال (محترقاً) في وصف طريقة مجيء اوغسطين الى مدينة الصبوات المحرقة، التي تحمله على الدعاء (٣٠٩) يا رب انت الذي تنتشلني منها (٣١٠) يا رب انت الذي تنتشل (٣١١) محترقاً بصبوات وشهوات محرقة. ويكون الجمع بين مثالي الزهد من الشرق والغرب في آخر المقطع ليس من باب المصادفة، كما يذكر الشاعر في هامشه، فالصبوات الدنسة تؤدي الى الاحتراق في شرق بوذا وغرب أوغسطين كما في قرطاجة دايدو ولندن التيمز المعاصر.

(٤)

يشير عنوان هذا المقطع الرابع (الموت بالماء) الى مسائل عديدة. فهو

بصورة عامة يشير الى إحلال نوع من السلام والنهاية للشبق والخوف والصَّغار في عالم الارض اليباب، التي تتنوع اوصافها في الأقسام الثلاثة السابقة. فهو نهاية الرحلة على (مياه ليمان). وهو نهاية الخوف في صورة الملاح الفينيقي الغريق في ورقة (مدام سوسوسترس): إخشَ الموت بالماء. وهو يعتمد على جزء من قصيدة سابقة للشاعر كتبها بالفرنسية بعنوان «في المطعم» يصف فيها صورة الصَّغار عند نادل عجوز في مطعم، يروي للمتحدث تجربة جنسية له مع فتاة صغيرة يوم كان في السابعة من العمر و (تركها في منتصف الطريق). تمتزج صورة النادل بصورة الملاح الفينيقي الغريق، وكلاهما (دنس). في القصيدة الفرنسية يتقزز المتحدث من قصة النادل القذر وينتهي باعطائه (ستة قروش ليغتسل بها). وفي هذا القسم (٣١٢) (فليباس) الفينيقي ميت منذ اسبوعين، وقد مات غرقاً كما تنبأت له العرافة باوراقها الفرعونية. تروي (جسي وستن) أن صورة عن اله القمح كانت ترمى في بحر الاسكندرية عند نهاية الموسم، فتحملها الامواج الى الساحل الفينيقي حيث تلتقط صورة الاله الذي يعود الى الحياة خارجاً من الماء. لكن فليباس قد (٣١٣) نسي تصخاب النوارس، وهي صورة الجمال المرتبط بلجة البحر العميق، وساطة التجارة، كما نسي (٣١٤) الربح والخسارة قوام حياته. فغرقه كان بسبب (٣١٥) تيار بغور البحر (٣١٦) فكّك عظامه في همسٍ، فطهره من دنسه على مهل. لكنه لا يقترب من صورة (الونزو) الذي حوّل البحر عظامه الى مرجان؛ لأن الونزو عاش بعد ذلك بينما فليباس اذ راح يعلو ويسف (٣١٧) مرّ بمراحل شيخوخته والشباب، التي قضاها بحثا عن المادة واللذة العابرة، مثل صاحبه يوكَينيديس. فقد مات شر ميتة (٣١٨) وهو يلج الدوامة، رغم أن مياه الدوامة قد طهرته اخيراً، لكن بعد فوات الأوان. والدوامة هنا تشير

الى دوامة (كاريبديس) على ساحل صقليا في مضايق (مسينا) التي كانت اكبر خطر يتهدد أسطول اوديسيوس كما يروي هوميروس في الكتاب الثاني عشر من **الأوديسا**. ومثلما تنتهي الاقسام الثلاثة الاولى بنبرة خطاب شخصي من المتحدث- الشاعر، نجد هذا القسم الرابع ينتهي كذلك بخطاب القارىء والجنس البشري عموماً، ذلك الجنس الذي يقسمه (**العهد القديم**) الى (٣١٩) يهودي أم أممي، أي من الامم الاخرى غير اليهود. فكائنا من كان القارىء او السامع، نجد المتحدث- الشاعر يخاطبه بقوله (٣٢٠) أنت يا من تدير الدفة وتنظر صوب الريح. اي انت الذي تشبه الملاح الفينيقي الذي يميل مع الريح حيث تميل، بحثاً عن الربح والخسارة، وبيده دفة الحظ يظن انه يديرها حسب هواه (٣٢١) تأمل فليباس الذي كان يوماً وسيماً وفارعاً مثلك، وتأمل كيف انتهى به الأمر. و (الدفة) هنا هي دفة السفينة كما هي (عجلة الحظ) وهي من أوراق رزمة التارو كذلك. في هذه الورقة صورة الاله الفرعوني (آنوبيس) حاكم الأموات الذي يسوقها الى الظلمات، وكان رمزه رأس ابن آوى عند الفراعنة ورأس كلب عند الرومان، وتقع الصورة على أحد جانبي عجلة الحظ. وفي الجهة الثانية صورة (تايفون) الوحش في الأساطير الاغريقية الذي له مئة رأس، وترتبط صورته باله الشر (سيت) في الأساطير الفرعونية، ورمزه الافعى. ويدير العجلة شخص يحمل سيفاً وتاجاً. فالملاح الفينيقي، فليباس، وانت «ايها القارىء المرائي» تعرف انك لست انت الذي تدير الدفة، بل ذلك الشخص الغامض، لذا لا يغرنك طولك وسيماؤك، وبادر الى التطهر من (الشهوات المحرقة) قبل ان تدخل الدوامة.

(٥)

عنوان هذا القسم الخامس والأخير من القصيدة (ما قاله الرعد) مأخوذ

من خرافة معنى الرعد في (الاوپانيشاد) الهندية (١/٥) كما يشير اليوت في هامشه على البيت ٤٠٢. وخلاصة ذلك ان ثلاث مجموعات من آلهة وشياطين وبشر تقصد الاله (براجاباتي) وتسأله كل مجموعة بدورها أن يتكلم. وفي كل مرة يجيب اله الرعد قائلاً « دا » يكررها ثلاث مرات. ويكون تفسير الصوت المقدس « داتا، دايـاد هڤام، دامياتا » في خطاب المجموعات الثلاث معناه « اعطوا، تعاطفوا، سيطروا ». ويلاحظ ان « دا » تتكرر في التفسيرات الثلاثة. فاضافة الى كون الكلمة تحكي صوت الرعد فانها كذلك تشبه فعل الأمر باللاتينية (أعطِ). وقد يكون ذلك من الصدف السعيدة، غير أن كثيراً من الباحثين قد لاحظوا ان اليوت يشير الى كون اللغة السانسكريتية هي (مقلع الحجارة) الذي صدرت عنه جميع اللغات الهندية- الأوربية، التي يستعمل سبعاً منها في هذه القصيدة، إضافة الى الانگليزية لغة النص. وفي ذلك توكيد من الشاعر على وجوب العودة الى الجذور في الحضارة، ومنها الايمان بمعناه الأشمل: شرقياً كان أم غربياً، بوذا وأوغسطين.

ويحسن بنا أن نرجع الى ملاحظة اليوت حول الجزء الأول من هذا المقطع الخامس وموضوعاته الثلاثة: الرحلة الى عمواس، بلوغ الكنيسة الخطرة، وخراب شرق أوربا كما يراه الشاعر وقت كتابة القصيدة. هنا نجد الشخص الرئيسي في القصيدة (او المتحدث) ينتقل من الماءالذي يقود الى الغرق، الى الماء الذي يؤدي الى الخلاص، وذلك بالبحث عن النهر الذي يرتبط بجذور ورق التارو وهو نهر الگنج وموطن جميع أساطير الخصوبة؛ والى الحكمة السانسكريتية، أصـول الحكمة جميعاً كما يراها الشاعر فـي كلمات (الاوپانيشاد). ويستغرق هذا الجزء الأول ٧٢ بيتاً من أول القسم الى البيت ٣٩٤، أي اكثر من نصف المقطع، مما يؤكد صيغة (البحث) عن الماء في

القصيدة عموماً، حتى تبلغ أول أشارة الى «عصفة رطبة تحمل المطر»

يبدأ هذا القسم بوصف الرحلة الى عمواس بعد صلب المسيح كما نجدها في (انجيل لوقا ١٣/٢٤) وتمتزج الموضوعات الثلاثة ببعضها حتى يبلغ الباحث الى ضفاف نهر الكنج المقدس الذي ينعشه المطر، وهناك يستمع الى الرعد المقدس يقدم وصفة تحمل الخلاص الى الأرض اليباب. وتكون رحلة البحث عذاباً شاقاً يأتي (٣٢٢) بعد وهج المشاعل على الوجوه العرِقة. وفي هذا اشارة الى يهوذا الذي جاء الى حيث كان المسيح «بمشاعل ومصابيح وسلاح» (يوحنا ٣/١٨). و (٣٢٣) بعد صمت الصقيع في البساتين، اشارة الى «حيث كان بستان دخله هو وتلاميذه. . . لأن يسوع اجتمع هناك كثيراً مع تلاميذه» (يوحنا ١٨ / ١- ٢) و (٣٢٤) بعد الآلام في الأماكن الحجرية اشارة الى عذابات المسيح عندما اخذوه «وهو حامل صليبه الى الموضع الذي يقال له موضع الجمجمة ويقال له بالعبرانية جلجثة» (يوحنا ١٧/١٩) في منطقة جبلية وعرة بظاهر القدس. و (٣٢٥) بعد الصياح والعويل، في الطريق الى الصلب حيث «تبعه جمهور كثير من الشعب والنساء اللواتي كن يلطمن ايضاً وينحن عليه» (لوقا ٢٧/٢٣). وبعد عذابات (٣٢٦) السجن والقصر، عندما «قبضوا على يسوع وأوثقوه. . . ومضوا به الى دار رئيس الكهنة» (يوحنا ١٢/١٨، ١٥) وبعد الصلب سمع تجاوب (٣٢٧) رعد الربيع على الجبال القصية. وكان الصلب في شهر نيسان «فكانت ظلمة على الأرض كلها الى الساعة التاسعة. واظلمت الشمس وانشق حجاب الهيكل من وسطه» (لوقا ٤٤/٢٣، ٤٥). وبعد الصلب (٣٢٨) الذي كان حياً هو ميت الآن. فقد صلب الذي قال «كل من هو من الحق يسمع صوتي» (يوحنا ٣٧/١٨) و (٣٢٩) الذين كنا احياء نحن الآن نموت. عندما كنا مؤمنين كنا احياء، لكننا الآن قد فقدنا

الايمان، لذلك نحن نموت (٣٣٠) بقليل من الصبر. يحتمل هذا البيت تفسيرات عديدة: فقد يفيد أننا في حالة موت لأننا قد فقدنا الصبر ولم يبق لدينا منه سوى القليل. فنحن لسنا من الذين «صبروا حتى تخرج اليهم» (سورة الحجرات/٤٩) ولسنا من الذين «صبروا كما صبر أولو العزم من الرسل» (سورة الاحقاف/٤٦). وقد نكون غير صابرين لأننا لا ندرك الحق الذي يسير معنا كما سار المسيح مع الحواريّين في الرحلة الى عمواس. «فقال لهما ايها الغبيان البطيئا القلوب في الايمان بجميع ما تكلم به الانبياء» (لوقا ٢٤/٣٥). وموضوع (الموت في الحياة) هو موضوع **مطهر** دانته حيث تنتظر الارواح بين الحياة والموت. وترتبط هذه الصورة بصورة المتحدث في القسم الاول من القصيدة الذي يقول «ما كنت حياً ولا ميتاً» وهي صورة الحياة في هذه الأرض اليباب حيث يكون البشر في انتظار الخلاص الذي يبحث عنه المتحدث هنا في صورة الماء والمطر. لكن في رحلة البحث في الأرض اليباب (٣٣١) لا ماء هنا بل مجرد صخر (٣٣٢) صخر ولا ماء والطريق الرملي (٣٣٣) هو الطريق المتلوّي صعداً بين الجبال (٣٣٤) التي هي جبال صخر بلا ماء. وهذه الأوصاف تؤكد القحل في طريق الرحلة الصخري وتضيف الى عذابات السير بعيداً عن القدس. و (٣٣٥) لو كان ثمة ماء لوقفنا وشربنا فنحن عطاش الى الماء. لكن (٣٣٦) بين الصخور لا يستطيع المرء أن يقف ويفكر. فهو مجهد، وحتى (٣٣٧) العرق يابس والأقدام في الرمل. يتمنى الباحث (٣٣٨) لو كان ثمة ماء بين الصخر، اذن لشرب، لأن فمه (٣٣٩) فم جبلي، يفتقد البلل، بأسنان نخرة، لا يقدر أن يجد البلل حتى في شكل بصاق. هنا في هذه الأرض اليباب تنعدم صور الحياة فلا (٣٤٠) يقدر المرء أن يقف او يستلقي او يجلس (٣٤١) حتى الصمت لا يوجد في الجبال، حتى صورة الموت ـ الصمت لا وجود لها في الجبال، فقد

حل محلها (٣٤٢) رعد جاف عقيم بلا مطر، فهو يبشر بالماء لكنه لا يرسل المطر: صورة اخرى من صور الموت في الحياة، إذ (٣٤٣) حتى الوحدة لا توجد في الجبال (٣٤٤) بل وجوه حمراء عابسة تشخر وتنخر، وليست بالوجوه النضرة الباسمة صورة الحياة، وهي تطل (٣٤٥) من أبواب بيوت طين متصدع. يذكر اليوت انه كتب هذا القسم الخامس جميعاً وهو في لوزان يستشفي من ارهاق عصبي، وقد تكون الصور السابقة لأناس وبيوت في المناطق الجبلية في قرى سويسرا خبرها عن كثب.وهي توحي بصور من (سفر الجامعة) كذلك. آه (٣٤٦) لو كان ثمة ماء. وهذه عبارة تركز حاجة الباحث في رحلته المجهدة. ماء (٣٤٧) ولا صخر. أو (٣٤٨) لو كان ثمة صخر (٣٤٩) وماء كذلك. حتى صخرة موسى لا توجد في هذا الطور؛ ولا تتفجر فيه اثنتا عشرة عيناً. ليس ثمة صخر (٣٥٠) وماء، أو (٣٥١) نبع، أو حتى (٣٥٢) بركة بين الصخر. يتمنى الباحث (٣٥٣) لو كان ثمة صوت الماء وحده، او ما يوحي بوجود الماء (٣٥٤) لا الزيز، الذي يصدر صريراً يختلف عن صوت الماء، ويسمع (٣٥٥) مع يابس العشب يغني (٣٥٦) بل صوت ماء فوق صخرة (٣٥٧) حيث الحسون الناسك يغرد في اشجار الصنوبر. ويشرح اليوت في هامشه طبيعة هذا الطائر الذي يشبه صوته تقاطر الماء اذ يصيح (٣٥٨) سقسق سقسق سق سق سق. و (سقسقة) الطائر توحي بالسقي والاستسقاء (٣٥٩) لكن ليس ثمة ماء. انه مجرد صوت الطائر.

هذا الكرب الذي تحمله أوصاف الأرض الوعرة، بصخورها ورمالها الجافة، تؤدي بالضارب في هذه الفيافي الى نوع من الهلوسة، يقدمه الشاعر في صورة مركبة من صورتين: الأولى صورة السائرين «الى قرية بعيدة عن اورشليم ستين غلوة اسمها عمواس» (لوقا ١٣/٢٤) والثانية صورة الرحالة

نحو القطب الذين اصابهم الاعياء في بحثهم فصاروا يتخيلون واحداً آخر يزيد عن رهطهم، كما يشرح الشاعر في هامشه على البيت (٣٦٠) من الثالث الذي يسير دوماً الى جانبك؟ لأنني (٣٦١) كلما أعدّ ليس الآك وأنا معاً: أنا المتحدث وانت السامع او القارىء. وهذه العبارة تجري على عادة الشاعر في اشراك المخاطب او القارىء في ما يتحدث عنه ويشغل ذهنه (٣٦٢) ولكن عندما اصعّد الطرف نحو الطريق الأبيض، وهو طريق الثلج او طريق الجبل الوعر حيث صخر ولا ماء (٣٦٣) ثمة دوماً واحد آخر يسير الى جانبك: رحلة عمواس، ورحلة القطب ثانية، في الحالين تعب. وهذا الثالث (٣٦٤) ينساب مدثراً بعباءة سمراء ملتفعاً، هو الذي «امسكت اعينهما عن معرفته» (لوقا ٢٤/١٦) لذلك (٣٦٥) لا اعرف ان كان رجلاً او امرأة، لأنه مدثر من الرأس الى القدم، ومتلفع. (٣٦٦) فمن ذاك الذي الى جهتك الاخرى؟.

هنا يبدأ الموضوع الثاني في هذا الجزء الأول من القسم الخامس، وهو موضوع الخراب الذي أصاب اوربا الشرقية، يصفه الشاعر وفي ذهنه كتاب (هيرمن هسّه) كما يذكر في هامشه على البيت (٣٦٧) ما ذلك الصوت الصاعد في الهواء؟ انه صوت يحرك الدموع في عين من وهب القداسة والرؤيا، كما يرى صاحب نظرة الى الفوضى ويصدّق الشاعر على رؤياه، لأنها تعيد اليه ذكرى (٣٦٨) نشيج نواح الامهات «والنساء اللواتي كن يلطمن ايضاً وينحن عليه» (لوقا ٢٣/٢٧). لقد ضاع الايمان وحلت الفوضى، والا (٣٦٩) فما تلك الحشود المتلفعة التي هي «جمهور كثير من الشعب» تفيض (٣٧٠) على سهول مترامية تتعثر بارض متصدعة، وفي المخطوطة «سهول پولندية» اشارة الى بداية الهجرة من دول شرق اوربا نحو وسط وغرب اوربا بعد ثورة ١٩١٧ في روسيا. وهي حشود (٣٧١) يسورها

الأفق المنبسط وحده، لأنها لا حدود لها و (٣٧٢) أية مدينة خلف الجبال الشرقية (٣٧٣) تتصدع وتعمر وتنفجر في الهواء الشفقي، عند اختلاط النور بالظلمة الهابطة هبوط الليل؟ في تلك المدينة (٣٧٤) بروج متهاوية، هي بروج المدن قديمها وحديثها (٣٧٥) اورشليم اثينا الاسكندرية (٣٧٦) فيينا لندن، وجميعها كانت مدن حضارة وايمان لكنها اليوم (٣٧٧) وهمٌ، زائفة.

بعد رحلة البحث عن الخلاص عن طريق الايمان، والسير في الأرض اليباب التي سار فيها فارس اسطورة الكأس المقدسة (پرسيفال او غيره من فرسان الأسطورة) التي تحمل الفارس- الباحث الى الكنيسة الخطرة، نجد المتحدث- الباحث هنا يبلغ الكنيسة الخطرة، وهي الموضوع الثالث في هذا الجزء الأول من القسم الخامس من القصيدة. ونجد أوصاف أشياء مرعبة داخل تلك الكنيسة يقصد منها اختبار شجاعة الفارس الذي يقصد هذه المعمودية ليبلغ شفاء الملك الصياد الجريح فتعود الخصوبة الى الأرض اليباب. هنا نجد (٣٧٨) امرأة شدت شعرها الأسود الطويل، مما يذكرنا بشعر سيدة المواقف التي كانت تسرّحه بفرشاة على ضوء المصطلى العتيق في (معبد الذات) الذي تقيم فيه، وكادت ذؤابات شعرها ان تتكلم (٣٧٩) وعزفت الحان همس على تلك الأوتار، لكن شعرها «توهج في كلمات ثم غاب في صمت قاس» «وتحُط كل بنات الغناء» (الجامعة ٤/١٢). وفي تلك الكنيسة الخطرة (٣٨٠) خفافيش بوجوه اطفال في ضوء الشفق، وكأن المرأة كانت تعزف لأولئك (الأطفال) الحان همس هي (تهويمة الطفل) كي ينام في ضوء الشفق عند هبوط الظلام. لكن تلك الخفافيش (٣٨١) راحت تصفرّ، وتخفق باجنحتها، كما يفعل بعض الاطفال الذين يرفضون النوم برغم التهويمة، وراحت (٣٨٢) تزحف متدلية الرؤوس على

حائط مسوّد، وهو امعان في صورة المرعبات في الكنيسة الخطرة. (٣٨٣) وثمة بروج مقلوبة في الهواء، لا تشبه ابراج الكنائس على ضفتي النهر التي كانت نواقيسها تصاحب انشودة الزفاف بل كانت (٣٨٤) تدق نواقيس ذكرى تعد الساعات، تذكّر بما تبقى من ساعات الحياة القليلة التي يتحدث عنها (سفر الجامعة). وثمة (٣٨٥) أصوات تغني من صهاريج خاوية وآبار ناضبة اذ «تنكسر الجرّة على العين او تنقصف البكرة عند البئر» (سفر الجامعة ٦/١٢). وهذه الكنيسة الخطرة تقع (٣٨٦) في هذه الحفرة النخرة بين الجبال وتحمل اوصاف كنيسة(القلب الاقدس) المتداعية حيث دفن بعض من بقي من العائلة المالكة من (آل هابسبرگ) بعد فاجعة (مايرلنگ) حيث الجنون والموت حرقاً او غرقاً كما ورد في كتاب (الكونتيسة ماري لاريش). (٣٨٧) في نور القمر الخابي، حيث يغني العشب اليابس اذا مرت عليه الريح (٣٨٨) فوق القبور المنقلبة حول الكنيسة، وكأن من فيها من الموتى قد خرج منها، تذكيراً بيوم النشور. (٣٨٩) ثمة الكنيسة الخالية لا تؤمها غير الريح. فلم تعد كنيسة يقصدها المؤمنون، بل عادت اشد وحشة (٣٩٠) لا نوافذ فيها، والباب يتأرجح لكثرة ما صفعته الرياح. لم يعد فيها غير (٣٩١) العظام اليابسة التي لا تؤذي احداً. وهذه اشارة الى «وانزلني في وسط البقعة وهي ملآنة عظاماً. . . واذا هي يابسة جداً» (حزقيال ١/٣٧-٢) و (٣٩٢) ليس غير ديك انتصب على عارضة السقف. هذه صورة ديك معدني توضع في اعلى البناء تشير الى اتجاه الريح لذلك (تدل على طريق الايمان). والديك الذي انتصب علىَ عارضة السقف يشير كذلك الى الديك الذي صاح عندما انكر بطرس معرفته بيسوع عند باب رئيس الكهنة، ومع انكاره الثالث وصيحة الديك الثالثة انفجر بطرس باكياً من خجله لانه انكر الايمان (يوحنا ١٨/١٧-٢٨) وكذلك (لوقا ٦٢/٢٢). ومع

صيحة الديك التي ترتبط في كثير من الأساطير بنهاية الظلام، وطلوع الفجر، وخلاص الكنيسة الخطرة من كوابيسها، تكون (٣٩٣) كو كو ريكو اعلاناً عن حد ث (٣٩٤) في لمحة برق، تعقبه عصفة رطبة (٣٩٥) تحمل المطر.

يلاحظ ان الجزء الأول رغم طوله لا يحوي فاصلة ولا نقطة حتى تقترب الرحلة من الكنيسة الخطرة في البيت ٣٨٥. ان قراءة ٦٣ بيتاً من الشعر دون فاصلة او نقطة مسألة مستحيلة، وكأن الشاعر اراد ان يوحي بالارهاق الذي هو سمة رحلة البحث هذه، تلك الرحلة التي تتوقف برهة مع لمحة البرق، لتستأنف من جديد مسيرة أقل مشقة عند بلوغ النهر المقدس.

حتى مياه النهر المقدس كانت تنتظر المطر يسقط على جبال هيمالايا فينعش منابعه. (٣٩٦) كان (گانگا) قد غاض، والأوراق المنهكة تشبه آخر الورقات على خيمة نهر التيمز التي هوت. فهذه الأوراق جميعاً (٣٩٧) تنتظر المطر، بينما السحب السوداء (٣٩٨) تجمعت في الأقاصي، فوق (هيماڤانت) أحد جبال سلسلة هيمالايا لترسل الحياة الى النهر والخصب الى الأرض اليباب (٣٩٩) الغابة قرفصت محدودبة في صمت، كمن «قصرت أخادعه وغـار قذاله / فكأنه متربص أن يصفعا» على رأي ابن الرومي في وصف أحدب. (٤٠٠) ثم تكلم الرعد: تكلم (براجاباتي) إله الرعد، قائلاً (٤٠١) دا، وهي لفظة تحكي قصف الرعد، تفسرها أول مجموعة من الباحثين على انها (٤٠٢) داتا، اعطوا: لكن ماذا اعطينا (٤٠٣) يا صديقي، أيها القارىء المرائي، يا شبيهي يا أخي؟ إن الدم يخض قلبي رعباً لتقصيرنا في العطاء والتضحية سوى ما كان في (٤٠٤) الجرأة المرعبة في لحظة استسلام، «يوم أعطيتني زنابق أول الأمر منذ سنة» بما تحمل الزنابق من رموز الحب والتضحية، لأنها صورة ادونيس ـ تموز اله الحب الذي قتل

بعد (العطاء) وراح ضحية الحب والعطاء. على ضفاف النيل علقوه على شجرة فكان الاله القتيل ثم القوا به في الماء ليعود ادونيس على سواحل فينيقيا. وفي بابل قتله خنزير بري، وفي الحالين عاد زنابق وشقائق نعمان، فكان الصلب- القتل- الموت حياة، لكن الذي اعطيناه نحن لا يتجاوز (الاستسلامَ) بالمعنى الجنسي المحدود، في لحظة (٤٠٥) لا يقوى على سحبها دهر من الحصافة والتعقل والحكمة. لكن (٤٠٦) بهذه، بهذه اللحظة من العطاء كان لنا وجود، فالعطاء، حتى على المستوى الجنسي، يؤدي الى حياة، هي الوجود الذي كان لنا. لكن هذا النوع من العطاء المثمر (٤٠٧) هو ما لا يمكن ان يوجد في مناعينا. لأن ورقة المنعاة التي تذكر خبر موتنا، او الجريدة التي تنشر ذلك الخبر، لن تذكر لنا هذا النوع من العطاء. كما انه لن يوجد (٤٠٨) في الذكريات التي تكتب على شواهد قبورنا، ويغطيها العنكبوت الكريم بما يلقيه عليها من غشاوة. كما ان هذا النوع من العطاء لن يذكر في الوصية التي نتركها ونختمها بالشمع الاحمر ليفضها المحامي الهزيل بعد موتنا فيعرف ماذا تركنا من (عطاء) للآخرين، عندما تفتح تلك الوصية (٤١٠) في غرفنا الخالية، بعد موتنا.

ثم يتكلم اله الرعد ثانية ويقول (٤١١) دا، فتفسرها المجموعة الثانية من الباحثين على انها (٤١٢) داياد هڤام: تعاطفوا، اي اعطوا من انفسكم للآخرين. يقول المتحدث: لقد سمعت المفتاح (٤١٣) يدور في الباب مرة ويدور مرة واحدة. يشير اليوت الى قول دانته في **الجحيم ٤٦/٣٣** ما يفيد كلام (كونت اوگولينو) الذي سجنه المطران (رگييري) مع بنيه واحفاده، واغلق باب السجن والقى بالمفاتيح في الماء، تاركاً السجناء يموتون جوعاً. وفي الدرك التاسع من الجحيم كان السجين يقضم رأس المطران. ويشير اليوت كذلك الى رأي (برادلي) عن الخبرة الذاتية في كونها تقع «في دائرة

مقفلة على الخارج »لذلك فان جميعنا (٤١٤) نفكر بالمفتاح، كلّ منا وهو في سجنه الذاتي منغلقاً على ذاته (٤١٥) يفكر بالمفتاح، كلّ يؤكد سجناً، وفي المخطوطه « يقيم » سجناً. (٤١٦) عند هبوط الظلام فقط، نفكر بالخروج من الدائرة المغلقة، لأن ثمة ساعة الصفاء حيث نسمع أصداء اثيرية (٤١٧) تنعش (كريولانس) المهزوم، لبرهة قصيرة. و (كريولانس) بطل مسرحية شكسپير كان نموذجاً لحب الذات والإنغلاق على النفس، لم يفكر بالخروج الى (الآخرين)وانقاذ روما وهي مدينة اخرى تحيق بها اللعنة، رغم ان له بعض الحق في ذلك بعد أن أساء الآخرون معاملة هذا البطل الذي ضحى من اجلهم كثيراً. لكنه كان سجين الذات، لم يستطع التعاطف مع الآخرين وقت الضيق، ولم يستطع الخروج من سجن الذات، فقد هزم الاعداء لكنه بقي مهزوماً أمام نفسه «كأنما المرء من صنع نفسه/ليس له من دونها قربى» (**كريولانس ٥/٣/٣٦ـ ٣٧**)

وتكلم اله الرعد ثالثة فقال (٤١٨) دا، وتفسرها المجموعة الثالثة على انها (٤١٩) دامياتا: سيطروا. اي سيطروا على النفس في شهواتها. لكن الشاعر يربط السيطرة بصورة الزورق الذي استجاب (٤٢٠) بمرح لليد الخبيرة بالشراع والمجذاف. وفي هذا اشارة الى خبرة اليوت في قيادة الزوارق الشراعية، وهي صورة تتصل بالاشرعة والمجاذيف في زورق (اليزابيث ولستر) كما تتصل بغواية فتاة التيمز في قاع الزورق الضيق. وتتصل كذلك بصورة الغواية لدى الملاح الفينيقي الغريق في الشهوة التي لم يسيطر عليها، وبصورة الذي يمسك بالدفة وينظر صوب الريح. . . وجميعها صور تفقد السيطرة على الذات والشهوات لكنها تسيطر على الشراع والمجذاف والدفة. (٤٢١) كان البحر هادئاً وكان قلبك سيستجيب (٤٢٢) بمرح لو دعي، فيخفق طائعاً (٤٢٣) لسيطرة يدين. وهذه جميعا صور الغواية التي

تؤدي الى اغتصاب فتاة الزنابق او بنات الراين او بنات التيمز. لكن (قلبك) لم يُدعَ لسيطرة يدين فيهما أظافر متقصفة، فقد سيطرت اليدان على الشراع رغم ملاءمة هدوء البحر، لأن المتحدث سيطر على شهواته. ويبدو أنه بدأ يستجيب لحكمة كلام اله الرعد، فنسمعه يقول (٤٢٤) جلست على الساحل، وهذا ساحل البحر، الذي يكون الموت فيه حياة وتحول الى شيء نفيس وعجيب، وهو بحر فيه سمك، رمز الحياة، لا قناة كئيبة خلف مصنع الغاز. هناك كنت (٤٢٥) اصطاد، والسهل القاحل خلفي، وليس أمامي. فقد تجاوزه الباحث، وجاء يطلب الحياة في صورة صيد السمك، ويفكر بالحياة الأبدية بعد الموت، فيتساءل (٤٢٦) اما يتوجب عليّ في الأقل ترتيب شؤوني؟ وهنا اشارة الى قول اشعيا: «هكذا يقول الرب. أوصِ بيتك لأنك تموت ولا تعيش، (اشعيا ١/٣٨) اي رتب شؤون بيتك قبل الموت. فكل شيء ينذر بالنهاية وها هو (٤٢٧) جسر لندن يتهاوى... ورغم أن هذه اغنية يرددها الاطفال، لكنها تنطوي على حكمة عميقة. فالجسر ينذر بالسقوط و(الغرق في النهر) حيث الأمل ضعيف في (التحول البحري) وقد يكون في الغرق حياة كما في الموت حياة، سواء كانت في مسرحية **العاصفة** أم في صورة الاله القتيل الملقى في النهر، ام في صورة المسيح المصلوب الذي يبدأ الحياة الحقيقية. والارتماء في النار يؤدي الى التطهر كذلك كما تحدّث آرنو دانيال عن آثامه السابقة (٤٢٨) ثم توارى في اللهب المطهر، كما ارتمت (دايدو) من قبله وهي عبارة بنصها الايطالي. (٤٢٩) متى سأصبح مثل السنونو، عبارة باللاتينية مأخوذة من قصيدة قروسطية لاتينية عنوانها (سهاد الحب) أو (ليالي ڤينوس) كما يشير الشاعر، ويضيف اشارة اخرى الى حكاية فيلوميلا. في القصيدة اللاتينية تحتفل الطبيعة جميعا بزمان الحب في الربيع، وتصيح العندليب: متى سأصبح مثل

السنونو. ونذكر أن الملك البربري تيريوس قد اغتصب فيلوميلا اخت زوجته (پروكنه)، وقطع لسانها كي لا تتحدث بما جرى لها. وعندما تكتشف الزوجة فعلة زوجها الشنعاء تنتقم منه بقتل ابنهما (آيتيس) وتقديمه مطبوخاً ليأكله الزوج المجرم، بعد أن أحضرت أختها فيلوميلا المغتصبة من الغابة التي حبسها تيريوس فيها لتشهد الاختان مشهد الانتقام. ولما هجم تيريوس يريد الانتقام من زوجته واختها حولت الالهة فيلوميلا الى عندليب كما حولت الزوجة پروكنه الى سنونو: الاولى تطير في الغابات والثانية تحت سقوف المنازل، وتعود في الربيع. لأن العندليب قد فقدت لسانها فهي لا تستطيع النطق الذي تستطيعه السنونو. لذلك تمتزج صورة الشاعر- المتحدث هنا بصورة العندليب تعبيراً عن الفنان الذي لا يسمع صوته، فيتمنى ان يسمعه الآخرون كما يسمعون صوت السنونو تحت سقوف منازلهم، لا صوتاً تطلقه العندليب في الغابات. ورغبة الشاعر- المتحدث هي ان يعود الربيع فيطلق صوته تعبيراً عما مرّ به من عذاب، وهذا يرتبط بعذاب آرنو دانيال في المقتطف السابق، الذي يأمل ان يولد من جديد من وسط العذاب المطهرِّ. (٤٣٠) أمير آكيتين دو البرج المنهار، وهي عبارة بالنص الفرنسي مأخوذة من قصيدة «التعيس» والعنوان بالاسپانية، وهي للشاعر الفرنسي (جيرار ده نيرڤال)(١٨٠٨- ٥٥) من مجموعته بنات النار. هذه غنائية من اربعة عشر بيتاً يصف الشاعر فيها بؤسه العاطفي والروحي كما تصوره الابيات الاربعة الاولى:

أنا المعتم- الأرمل- الذي لا يواسى،
أمير آكيتين ذو البرج المنهار:
نجمتي الوحيدة ماتت- وعودي المرصع بالنجوم
يحمل شمس الكآبة السوداء.

هنا تشير (النجمة) الى نجمة بيت لحم التي ترشد الى ولادة المسيح، كما تشير الى (الحبيبة). فالشاعر قد اضاع الايمان كما اضاع الحب، مما يجعل المقتطف في شكل البيت الثاني يناسب مجموعة المقتطفات باللغات المختلفة التي يقدمها اليوت في ختام قصيدته، وبخاصة البيت السابق الذي يعبر عن تحرق الشاعر- المتحدث الى عودة الحب والربيع اللذين كانا له. لكنه بقي الان مع برجه المنهار بعد أن ماتت نجمته الوحيدة. ولا بد من الاشارة هنا الى خطأ التفسير الذي ذهب اليه ناقد من وزن (ادموند ولسن) الذي قال في الثلاثينات ان الشاعر « قد فقد ميراثه » لذلك هو يبكي عليه، وقد تصور ذلك الناقد ان عنوان القصيدة يفيد « غير المورّث » وتبعه في ذلك التفسير عدد من النقاد مثل (كلينَنْث بروكس) وامثاله من مشاهير النقاد. لكن العبارة، مثل العنوان، لا تشير الى الميراث بشيء، بل انها تعبر عن بؤس من فقد الايمان والحب. ثم ان (امير اكيتين) (وقد يكون اول شاعر پروڤنسي هو گيوم التاسع) يمثل التراث الحي في شعر دانته نفسه، كما يشير اليوت ويعرف النقاد، فكيف « يرى الشاعر نفسه على انه الأمير غير المورّث، وريث تقاليد شعراء التروبادور الفرنسيين الوثيقي الصلة بقلاع اكيتين في جنوب فرنسا »؟ (مجلة الاداب الاجنبية،نيسان ١٩٧٥ ص ٧٩). ولنذكر إهداء القصيدة.

بعد هذه المقتطفات بلغات عديدة، يقول الشاعر (٤٣١) هذه النثارة دعمت بها خرائبي. وهذه نثارة من لغات عديدة ومصادر عديدة جمعها الشاعر وقذف بها قذفاً يدعّم برجه المنهار (٤٣٢) إذن لأتدبرن أمرك. هذه العبارة مأخوذة من مسرحية **المأساة الأسبانية** تأليف (توماس كيد) معاصر شكسپير، وتدور حول القتل والجنون والعنف، وعنوانها الفرعي « هيرونيمو قد جُنّ من جديد ». يطلب الملك من (هيرونيمو) ان يقدم مسرحية،

فيقترح هذا تقديمها بمزيج من اللغات الاغريقية واللاتينية والايطالية والفرنسية (١٧٤/١/٤ـ ٨٢) ينتقم فيها لمقتل ابنه بما يعرضه في المسرحية. لكن هيرونيمو يعض لسانه فيقطعه اثناء التمثيل، وبعد هذا يقتل اثناء المسرحية التي هي اساساً بلغات مختلفة، فلا هو يسمع صوته، ولا الجمهور يفهم ما حدث ويحدث بسبب فقدان اللسان، واضطراب اللغات. كان هيرونيمو قد وجد في اقتراح الملك فرصة للانتقام فقال له «اذن لأتدبرن امرك» أي سأقدم ما (يناسبك) وهي عبارة النص. ولأن هيرونيمو الشاعر قد جن من جديد، فلا يكفي انه قدم قصيدة ـ مسرحية بكل تلك اللغات، بل انه يزيد عليها الآن السانسكريتية فيصيح (٤٣٣) داتا ـ داياد هڤام ـ دامياتا، مذكّراً بصوت اله الرعد، الذي يرى فيه الشاعر ـ المتحدث خلاص الأرض اليباب من اللعنة، وضماناً لعودة الخصب: اعطوا. تعاطفوا. سيطروا. فاذا حصل هذا تكون النتيجة (٤٣٤) شانتيه. شانتيه. شانتيه: سلام سلام سلام، وتنتهي القصيدة كما تنتهي (الاوپانيشاد) بسلام يشبه ما يقوله بولس الرسول في رسالته الى أهل فيلبي (٧/٤): «سلام الله الذي يفوق كل عقل يحفظ قلوبكم وأفكاركم في المسيح يسوع».

نلاحظ أن القصيدة تنتهي بالالغاز والأحاجي كما بدأت بالألغاز والاحاجي في كلام سيبيلا الاغريقي ـ اللاتيني، الذي يخفى على متوسط القراء. ان معرفة معنى كلام العرّافة عن طريق ترتيب الاوراق التي تقذف بها في وجه السائل يؤدي الى معرفة طريق الخلاص، بتجنب الخطر الذي تنبه اليه العرافة. وهذا القول يصدق على كلام عرافة اخرى مدام سوسوسترس التي تتكلم هي الاخرى بالالغاز والاحاجي المرسومة في رزمة اوراقها. و تايريسيس ايضاً يتكلم بالالغاز عند جواب يوليسيس

في العالم الأسفل وجواب اوديبوس عند اسوار طيبة، وفهم تلك الالغاز كان يمكن ان يشير الى طريق الخلاص ويبعد كارثة. و فيلوميلا (تتكلم) بألغاز رسمتها صورة حاكتها من خيوط على نول عتيق لتشرح لاختها ما نزل بها من كارثة. وهذا المتحدث الأخير هيرونيمو شاعر ـ مجنون، مثل صورة الشاعر عند افلاطون. ولأنه مجنون فهو يتكلم بلغات عديدة (غير مفهومة). عندما قتل ابن هيرونيمو عرف ان (ابن الانسان) سيعلق على الشجرة التي زرعها هيرونيمو في حديقته بنفسه. وهنا عودة الى ستتسن والجثة التي زرعها في حديقته. و (هيرونيمو) يعرف هذه الحقيقة ويخفيها، وهي معرفة خبيثة مثل المعرفة في ورق التارو. ولأن هيرونيمو يعرف ويكتم فهو مثل (القارىء المرائي) الذي يختتم القسم الاول كما يختتم هيرونيمو القسم الخامس، والقصيدة كلها. والاحاجي والالغاز والصور المتناثرة في الكنيسة الخطرة تتطلب من يسأل عنها. عندما سأل الفارس عن معنى الرمح في الكنيسة الخطرة شفي الملك الجريح، ولو أنه سأل عن الكأس لانطلقت المياه الحبيسة وعادت الخصوبة الى الأرض، كما في احدى اساطير الكأس المقدسة. فالسؤال يؤدي بالسائل الى البحث عن الأصل والمصدر. فان لم تسألوا فأنتم «تكتمون الحق وانتم تعلمون» فينطبق عليكم القول بانكم من المرائين. والألغاز التي يعرضها علينا هيرونيمو تقتضي السؤال والعودة الى اصول تلك اللغات: السانسكريتية، وقد قذف الشاعر بتلك النثارة من اللغات المختلفة وما ترمز اليه ليدعم بها خرائبه، كما قذف هيرونيمو بتلك اللغات المختلفة، وكلا الشاعرين يعيدنا الى الأصل، فنسأل اله الرعد، ويجيب مثل سيبيلا بلغة غير مفهومة. علينا أن (نسأل) عن المعنى هنا كما يسأل الباحث عن معنى الاشياء في الكنيسة الخطرة، ولما لم يكتمل بحثه ببلوغ الهدف يعود ليبدأ دورة بحث جديد. ولما نسأل عن معنى

كلام الرعد نرجع الى (الأصل) في كلامه ونبدأ دورة بحث جديد . تتكرر الدورة في اسطورة الكأس كما تتكرر الدورة في اساطير الخصب كما يتكرر البحث في القصيدة فتعود الى البدء في كلام الاله في شكل (وصايا) . واحترام الوصايا والعمل بها يؤدي الى السلام، الذي هو البدء والمنتهى .

٥ – التحليل

«اعتقد ان البنيان كان ينقصها في نصها الأصلي كما ينقصها في نصها الحاضر . . . في (الأرض اليباب) لم أكن أعبأ حتى بهل كنت أفهم ما أقوله . لكن هذه الاشياء تصبح أيسر على فهم القراء مع مضي الزمن» .

اليوت: مقابلة نشرت في «مجلة باريس» عام ١٩٥٩

بعد مضي الزمن على هذه الرحلة الطويلة في ارض القصيدة اليباب، كما يقدمها الفصل السابق، الذي يقف عند كل بيت وكلمة، كيف يلتمس القارىء فهمًا أيسر خلال هذا البنيان الناقص؟ يبدو لي ان من الطبيعي جداً العودة الى المقدمة المختصرة التي كتبها الشاعر لهوامشه. هنا نجد الشاعر يقول إنه استقى الرموز والبناء الهيكلي لقصيدته من كتابين اساسيين هما: كتاب جسي ويستن: **من الطقوس الى ادب الرومانس** وكتاب جيمز فريزر: **الغصن الذهبي**. فما الذي يجده القارىء في هذين الكتابين؟.

صدر الكتاب الاول عام ١٩٢٠ وسبق للكاتبة ان نشرت عدداً من الدراسات حول طقوس الخصب في الديانات والحضارات القديمة. تتلخص نظرية ويستن في ان قصة البحث عن الكأس المقدسة هي صيغة مسيحية عن «طقوس قديمة هدفها الأخير الدخول المراسيمي الى اسرار منابع الحياة الجسدية والروحية»، تشبه طقوس ادونيس وغيرها في الحضارات الشرقية. تتحدث آداب الرومانس التي تدور حول الكأس المقدسة عن ارض يباب (وذلك في الفصل الثاني من هذا الكتاب الذي أخذ اليوت عنوان قصيدته منه) يحكمها ملك صياد سمك، اصابته عنّة أو مرض جعلت ارضه يباباً لا تنبت زرعاً ولا تعرف خصوبة. ولا يقوى على شفاء الملك من مرضه واعادة الخصوبة الى الارض الا مخلِّص في هيئة فارس-

باحث يستعين بآلات سحرية قوامها رمح او حربة وكأس او اناء مقدس، ترمز بوضوح الى النشاط الجنسي. يشرع الفارس برحلة خطرة في تلك الارض بحثاً عن القلعة او الكنيسة التي تضم تلك الكأس المقدسة. واذ يبلغ المكان يدخل في التجربة المراسيمية ويجيب على اسئلة توجه اليه عن مغزى الكأس ورموز الرمح والاناء. فاذا نجح الفارس الباحث في تلك التجربة تعود الفحولة الى الملك، والخصوبة الى ارضه. هنا ترتبط رموز الرمح والكأس باعضاء الجنس عند الذكر والانثى، كما ترتبط آلهة الخصوبة في الديانات القديمة (مثل أدونيس، آتيس، أوزيريس) بازهار حمراء او قرمزية ترمز الى جريان دم الضحية الذي يعيد الخصوبة الى الأرض. وتذهب المؤلفة الى القول ان الاشكال المختلفة لهذه الأسطورة تؤكد على الحياة وعودة الشباب الى اله الخصوبة عن طريق «اطلاق المياه» وهي الصفة المشتركة في جميع اساطير الكأس بصيغتها المسيحية التي شاعت في اوربا في القرن الثاني عشر، وطبعت بطابعها أدب الرومانس، وهو ادب المغامرات والخيال والعجائب، شعراً ونثراً. وتقول ويستن ان هذه الاساطير بارتباطها بالآله ادونيس الاغريقي- الفينيقي في القرن السابع ق. م. انما تعود الى الاساطير البابلية عن تموز في الألف الثالث ق. م. كما ترتبط بتمثيليات المراسيم عن قوى الطبيعة، في الألف قصيدة هندوسية «ڤيدا» هي تراث الآريين، أجداد الحضارة الهندية- الاوربية في اصولها السانسكريتية. بهذا المعنى، لا ترى ويستن ان هذه الطقوس والمراسيم ترتبط بمكان او زمان على وجه التحديد. فهي اذن مسائل عامة شاملة. وهنا نجد نفس الصفة في قصيدة اليوت، اذ انها اخذت عن ويستن طريقتها في عدم الارتباط بالزمان والمكان. فلا تغدو قصيدة (الارض اليباب) مما يتعلق بأوربا بعد الحرب العالمية الاولى حصراً، انما هي تشمل العالم المعاصر كما يراه اليوت في الحقبة

الزمنية التي اعقبت تلك الحرب، عالم المحلت فيه الحياة في انتظار عودة الخصوبة.

أما الكتاب الثاني فقد صدر عام ١٨٩٠ في جزئين أول الأمر، ما لبث ان اصبح اثني عشر جزءاً الحقها المؤلف بخاتمة في جزء ثالث عشر. وفي عام ١٩٢٠ صدر الجزء الرابع من الكتاب حول (أدونيس، آتيس، اوزيريس) وهو الجزء الذي استهوى اليوت فذكره في مقدمة هوامشه[1]. يستعرض هذا الجزء من الكتاب عدداً من المعتقدات والطقوس التي كان البشر يمارسونها قديماً في الشرق الاوسط ومصر الفرعونية، بما يتعلق بمسائل الخصوبة والموت والعودة الى الحياة. وقد كان للكتاب عموماً ولهذا الجزء على وجه الخصوص اهمية كبرى في الآداب الاوربية في نصف القرن الاخير، لأنه هيأ للشعراء والفنانين عموماً ثروة غنية من الاساطير والرموز. من هنا اخذ اليوت اسطورة ادونيس الاله الفينيقي- الاغريقي الذي يرمز موته وقيامته الى دورة الحياة في النبات. فكان هذا الاله يشبه النبات الذي يموت كل سنة ثم يعود الى الحياة من جديد واسم ادونيس من الاسم العبري (ادوناي) الذي يفيد (سيدي) وهو اسم الاله تموز البابلي، ومعنى اسمه الكامل (الابن الحق للمياه العميقة). هنا وجد اليوت تفسيرات الاساطير حول عدد من الالهة الشرقية التي تتعلق بالموت والقيامة وتحول الدماء الى شقائق وزنابق، فوجد فيها ما يشبه الصيغة المسيحية في صلب المسيح، وقيامته، الحياة من وسط الموت، مشروطة بالبحث عن الحق وبلوغه. وفي تفسيرات أبيات القصيدة في الفصل السابق ما يبين مدى استفادة الشاعر

---

(١) وقد ترجم الاستاذ جبرا ابراهيم جبرا الجزء الاول منه بعنوان ادونيس او تموز. بيروت ١٩٥٧، ١٩٧٩.

من تلك الاساطير الشرقية في هذا الجزء من كتاب الغصن الذهبي.

لكن الشعر الجيد لا يقوم على مجموعة أساطير هي في أساسها قصص لها بداية ووسط ونهاية. والقصيدة التي تقوم على مجموعة من الاساطير لا يمكن ان تقوم على واحدة من تلك الأساطير دون غيرها، كما يقول ف. ر. ليفز [٢]. عند كتابة (الارض اليباب) لم يكتف اليوت بما وجد من مادة اولية في الكتابين السابقين، بل انه كا ن يكتب «وهو لا يحس جيله باكمله يسكن في عظامه وحسب، بل يحس ان ادب اوربا برمّته منذ هوميروس، ومعه ادب بلاده برمّته يقفان معاً ويشكلان نظاماً في آنٍ معاً» كما يقول في مقالته عن «التراث والموهبة الفردية». لكن الجمع باطراف كل هذه الاداب لا بد ان يكون (صوراً متفرقة) لا يجد ابن آدم فيها غير «كومة من مكسر الاصنام» او الصور المهشمة، هي النثارة التي يجمعها الشاعر في آخر القصيدة ليقذف بها في وجه خرائبه ويدعم بها برجه المنهار. فكيف تسنى للشاعر ان يفعل كل هذا على سبيل التجميع والقذف، ويأمل في الوقت نفسه ان يصل الى وحدة متماسكة هي قوام القصيدة الناجحة؟.

والطريقة التي يتبعها الشاعر هنا هي طريقة التأليف الموسيقي التي جعلت من القصيدة «موسيقى افكار» كما قال عنها آي. أي. ريچاردز [٣] عام ١٩٢٦. والطريقة الموسيقية لا تقدم موضوعات للتفكير أو التفسير بل تقدم موضوعات موسيقية للايحاء. لقد كان اليوت شديد الولع بالموسيقى

---

(٢) F. R. Leavis **New Bearings in English Poetry** (London, Chatto Windus, 1959 (1932) p. 95.

(٣) I. A. Richards **Principles of Literary Criticism** London, Routledge, 1961 (1924) p. 293.

الموحية، وبخاصة موسيقى « ڤاگنر » كما نلمس في كتاباته الاولى في الصحافة الادبية في لندن في الفترة التي شهدت ولادة (الارض اليباب). ففي واحدة من «رسائل لندن» التي نشرها في مجلة «المزولة»(*) في تموز ١٩٢١ يعبر اليوت عن حزنه لهجرة الاوپرا في لندن الى نيويورك، لأن الاوپرا هي «آخر ما تبقى من ذكريات الحياة النفيسة الغابرة، وهي رمز أساس حتى لاولئك الذين لا يذهبون الى الاوپرا إلا نادراً»(٤). وفي (الارض اليباب) نجد موسيقى ڤاگنر في اوپرا « تريستان وايزولده » تكون واحداً من الرموز الأساس في قصيدة قوامها البحث عن شفاء لحالة من المرض الروحي نزلت بالعالم المعاصر كما يراه الشاعر. في تلك الرسالة يتحدث اليوت عن موسيقى دياغيليف والباليه الجديدة، التي تبحث عن الوصول الى « شكل » من مجموعة من التفصيلات والاجزاء. وهذا يدخلنا رأساً الى معمل اليوت الشعري. فمنذ اوائل قصائده حتى نصل الى (الأرض اليباب) نجد تفصيلات واشارات الى اداب شتى واعمال ادبية شتى تجتمع لتكوّن كلاً واحداً، لا يقوم على علاقة منطقية اساسها السبب والنتيجة، بل على علاقات ايحائية تخاطب المشاعر اولاً فتنفذ الى الفكر عن ذلك الطريق. يقول اليوت ان الباليه الجديدة اكثر تعقيداً وأشد بساطة من الباليه القديمة في الوقت نفسه. والذي «يطلب من الفن ان يبسّط الحياة الحاضرة فيصل بها الى شيء نفيس ونادر». هنا نجد بداية اهتمامه بعبارة « أريل » في مسرحية شكسپير **العاصفة**، وتوكيده على ان الخلاص يكمن في « التحوّل البحري » الذي جعل من عيني الغريق لؤلؤتين ومن عظامه مرجان، هما شيء نادر ونفيس. ويكون توكيد اليوت على الجمع بين التعقيد والبساطة مما يفسر قوله

---

(٤) Helen Williams, **T. S. Eliot, The Waste Land** London, Edward Arnold, 1974 (1968) p. 10.

(*) **The Dial**

ان الفن الحديث صعب بالضرورة، لكن ذلك لا يعني تجميع المواد بشكل عشوائي.

وفي رسالة ثانية بتاريخ تشرين الاول ١٩٢١! يتحدث اليوت عن باليه ستراڤنسكي (طقوس الربيع) التي اثارت الجمهور في پاريس عام ١٩١٣. والذي اثار اليوت في باليه ستراڤنسكي ذلك الجمع بين الحداثة والمراسيم البدائية، وهو ما نجده في القصيدة من الجمع بين عالم (ليل) ورواد الحانة في لندن المعاصرة وبين اسطورة الملك السماك وفرسان البحث عن الكأس المقدسة. كانت موسيقى ستراڤنسكي بالنسبة للشاعر قد نجحت في خلق شعور يجمع بين القديم والحديث. وبينما كانت الباليه في نظره تعبيراً شبه تاريخي عن مراسيم الربيع البدائية، نجحت الموسيقى في «نقل ايقاعات السهوب الى زعيق ابواق السيارات. وجعلت من الصرخات البربرية... موسيقى»(٥). ينعكس هذا في قلب اليوت اصوات ابواق الصيد التي تصاحب (اكتائيون) في زيارة (دايانا) الى زعيق ابواق السيارات التي تحمل (سويني) العاشق المعاصر الى (مسز پورتر) بائعة الحب في المدينة المعاصرة. كما ان موسيقى الجاز المعاصرة التي شاعت وقت كتابة القصيدة نلمسها في قلب اغنية (أريل) السحرية الى (موسيقى الراگ لشكسپيهرية) التي تصدر من الحاكي في غرفة (سيدة المواقف) في الحديث عن (طقوس الربيع) يجد اليوت في الاساطير والمراسيم وسيلة تمكن الشاعر من ترتيب تلك المواد وتحويلها الى تعبير عن التجربة المعاصرة، اكثر من كونها مواد تاريخية او اسطورية تطلب لذاتها على انها «تاريخ ميت». لذلك لا تكون الاشارات والتضمينات في القصيدة اكثر من وسيلة ايحائية، لربط الافكار.

---

(٥) Ibid., p. 11

والحديث عن (الطريقة الموسيقية) في ربط الموضوعات عن طريق الايحاء يقود الى الحديث عن (اسلوب السينما) في مثل ذلك الربط والايحاء. وهذه التسمية تعود الى (پاوند، الصانع الأمهر)، الذي كان مع ريچاردز من أول من تناول القصيدة بالنقد الجاد المتبصرّ. كانت الأشارات الكثيرة الى الاساطير والآداب قد حملت بعض القراء والنقاد الى التماس (قصة) في القصيدة، خصوصاً بعدما قال عنها ريچاردز انها «ملحمة مركزة» الى جانب كونها «موسيقى افكار». هذه ملحمة هوميرية لكن ليس باثني عشر كتاباً، وهي رحلة بحث واستكشاف لكنها لا تنتهي بعودة الباحث وقد «انقلب الى أهله مسروراً». فهي رحلة بحث في المدنية المعاصرة، ولتكن لندن في عقابيل الحرب العالمية الاولى، وسط مشاكل اقتصادية انتهت بالكساد الكبير عام **١٩٢٩** هو «الرعب، الرعب» الذي كان يتوقعه الشاعر، كما اشار الى ذلك في المخطوطة. وهي المدينة المعاصرة التي تفشى فيها علم النفس الفرويدي بتأكيده الصارخ على الجنس وتفسير كل تصرفات الانسان عن طريقه، فاتخذ مكان (الحب الأسمى) في عالم لم يعد له وجود الا في ذاكرة الكتب. هذه قصيدة عن مدينة بكل تعقيدات العالم المعاصر، لا قصة عن قرية، وقد اشار پاونـد الى ذلك في مقاله في **المزولة** عام **١٩٢٢** يقول فيها: «حياة القرية قصصية؛ فلا تكاد تحل فيها ثلاثة اسابيع حتى تعرف الحكاية باكملها... في المدينة تتلاحق الانطباعات المنظورة وتتداخل وتتراكب بالطريقة السينمائية»(٦) والمدينة تقوم على ما فيها من حياة صاخبة هي « المدينة العاجّة» كما تعج بالنمل، حسب تعبير بودلير. والمدينة هي ما فيها من ناس. كان اليوت كثير الاعجاب بمسرحية شكسپير **كريولانس**. في هذه المسرحية يسأل أحد المواطنين عن روما فيقول

---

(٦) Ibid., p. 15.

«ما المدينة ان لم تكن الناس؟» وقد خبر اليوت مدينة لندن وما فيها من ناس بحكم عمله في (المدينة) في بنك لويدز واشتغاله بقضايا المال وتصفية ديون الحرب مع الدول الاوربية، مما اكسبه خبرة في خفايا الاقتصاد، ومعرفة بالناس العاملين الذين ينسابون على جسر لندن كل صباح. وقد عرف (جغرافيةً) لندن وشوارعها وكنائسها وفنادقها ونهرها في ليالي الصيف. كما عرف پاريس بودلير وازقة الحي اللاتيني. من كل هذه الخبرة تجمعت لدى الشاعر (صور) هي مادة (الشاعر الصوري) ووسيلته المفضلة ليست الرواية والحكاية بل العرض على طريقة السينما. هنا نجد (لقطات) سريعة، بعضها غير مفهوم من اللحظة الاولى، ونجد ايحاءات بأحداث وقعت او سوف تقع، كما نجد (مشاهد) من ليالي الصيف، او الصحاري، او التزلق على الجبال. ونسمع موسيقى اوپرا، او ابواق سيارات، او تجاوب أصداء الربيع على الجبال القصية، او هزيم الرعد على جبال هيمالايا. ونحس بعصفة باردة تحمل المطر، وبالدم يخض القلب من الرعب، وبالزورق يستجيب لليد الخبيرة بالشراع والمجذاف. كل هذه (صور) حسية وسيلتها في الايصال هي (الطريقة السينمائية) لا الرواية والسرد.

من اجل هذا كله، لا بد من توصيل (الملحمة المركزة) التي قوامها البحث وهدفها البلوغ باسلوب واحد دون غيره هو اسلوب الاشارة التضمينية. والتضمين لا يكون مسألة ميسورة للقارىء الذي لا يحس آداب اوربا والعالم تسكن في عظامه الى جانب ادب بلاده في آن معاً، ومن هنا صعوبة القصيدة، ومن هنا التهمة التي يصعب ردها انها قصيدة للنخبة.

ومبعث الصعوبة في التضمين أنه لا يستند الى التسلسل المنطقي، بل

يستند الى (منطق الخيال). ويبدو ذلك في هذا الانتقال السريع من مشهد الى مشهد ومن مقتطف الى آخر، قد يحدو بالشاعر أحياناً الى التركيز المفرط ووضع الموحيات بشكل يبدو انه يناقض بعضه او يتعارض معه. وقد يضطر احياناً الى وضع كلمة واحدة في آخر سطر هو في الاساس مقسم بين اثنين او ثلاثة من المتحدثين في القصيدة. كما قد يضطر احياناً الى بداية السطر بكلمة واحدة وترك ما يبقى من السطر فراغاً يستجلب السكون هو (الوقفة الدرامية) في التعبير المسرحي، التي تهدف الى تركيز أثر عبارة سابقة، او فرض سكوت يسمع فيه صدى العبارة او الكلمة قبل الانتقال الى عبارة أخرى في سطر آخر، او صورة اخرى يوحي بها تضمين غير متوقع. مثل هذا الأسلوب في رصف الكلمة او العبارة في سطر واحد لتشكل بيتاً واحداً من الشعر يتعارض في الاساس مع تسلسل السرد في الرواية او الحكاية. وهو اسلوب يفاجىء قارىء الشعر وقد يثقل عليه اذ يطلب من خياله ان يستعمل (منطقه) الخاص ليجمع هذه الصور مع بعضها فيخلص الى فكرة او صورة توحي بفكرة. هنا يرد الى الذهن اعجاب اليوت باسلوب بودلير في التجائه الى الخيال لايصال معناه. يقول بودلير ان الخيال:

> يفرق كل ما هو مخلوق، ومن بين المواد المتجمعة التي
> تظهر حسب قواعد لا توجد أصولها الا في اعمق اعماق الروح،
> يخلق عالماً جديداً، ويقدم تجربة الجديد.(٧)

هنا يجتمع (النظام) مع (منطق الخيال) عند اليوت. ويكون النظام سيطرة على التفرقة والتجزئة، يخرج بالنثارة الى شكل التوحيد. يظهر هذا في المقتطف الأول من (بترونيوس). عندما كان الناس يقصدون (سيبيلاّ) كي تتنبأ لهم ويعرضون عليها اسئلتهم كانت تقذف اليهم بحفنة من ورق

---

(٧) Ibid., p. 17.

الشجر، في كل ورقة حرف من الالفباء، يجمعها السائل على هواه ليشكل الجواب. هذا اسلوب يبالغ في تحدي ابن آدم القارىء، الذي عليه انْ يخرج بجواب من هذه الصور المهشمة في قصيدة قوامها كومة من مكسر الاصنام، هي الصورة والنثارة. وهذا هو الذي يجعل الشعر الجيد، كي اتجنب صفة العظيم، لا تنتهي قيمته عند الفراغ من قراءته كما هو حال الرواية او الحكاية. هذا النوع من الشعر يرغم القارىء الجاد ان يعود الى القصيدة مرات ومرات ليعيش (المعنى) بعد ان يعبر برزخ (الاستيعاب). هذه الصعوبة في التضمين الاول في القصيدة تصبح طريقة الشاعر الى جانب الطريقة الموسيقية والطريقة السينمائية. والاشارة التضمينية أحجية تتطلب تفسيراً. من باب الاحجية كذلك ما سبقت الاشارة اليه من جواب تايريسياس عندما نزل اليه اوديسيوس في عالم الاموات، وكلام فيلوميلا وكلام مدام سوسوسترس وكلام إله الرعد، أحجية الأحاجي، لأنه بلغة غير مفهومة. وعندما نفهم (معنى) الكلمة يبقى (مغزى) القول في حاجة الى التفسير: اعطوا: ماذا اعطينا؟ لكن برغم ورقات سيبيلا العشوائية نجد يد الشاعر تمتد اليها وترتبها بنظام وتحكمها بمنطق من نوع جديد هو (منطق الخيال) الذي يقود بطيئا الى الوحدة.

والنظام الذي يحكم هذه الصور المتناثرة لا يسير بخط مستقيم كما تسير الرواية، بل بنظام دائري يحكي دورة الفصول ودورة الحياة والموت. واذا كان التاريخ لا يكرر نفسه، بمعنى أنه لا يسير بخط مستقيم يعود اليه فإنه هنا يتحرك في دوائر تتشابه ولا تتطابق. هذا النوع من النظام هو الذي يحكم الحركة في هذه القصيدة ـ المسيرة. لكنها لا تشبه مسيرة الحاج عند (بَنيَن) التي تسير بحثاً عن الحقيقة وتكرر المسيرة. وهي لا تشبه حكايات كانتربري عند (چوسر) التي تبدأ في نيسان في طريقها الى ضريح الشهيد توماس

آبيكيت، هدف الرحلة في طلب الغفران كما فعل الملك الذي تسبب في قتله. ان التشابه الظاهري بين بداية **حكايات كانتربري** و **الأرض اليباب** لا يلبث ان ينقلب في شكل مفارقة ساخرة، تقلب التوقع في انتظار رحلة. هنا ينقلب «نيسان بزخاته العذبة» التي تبعث الحياة في محل آذار وجذوره التي تنتظر المطر الى شهر هو «أقسى الشهور». هنا نيسان لا يبعث الحياة على شكل مطر بل هو شهر يشهد الموت على الصليب في انتظار مطر من نوع آخر يعيد الحياة في شكل قيامة الاله المصلوب. هذا القلب المتعمد يصبح مثل الاشارة التضمينية اسلوباً آخر يساهم في طريقة الشاعر. ويستمر القلب المتعمد في الكثير من الصور اللاحقة، وفي التضمينات نفسها. فالشتاء يبعث الدفء، والصيف يفاجىء بالمطر، والروسية المانية أصيلة، والغصون تنمو من النفايات المتحجرة، والبصارة الشهيرة قد حجبت عنها رؤ ية واحدة من الورقات، والجثة المزروعة تورق، والذئب ينقلب الى كلب، فيتغير المقتطف عن اصله لكنه يبقى يخدم غرض الشاعر. يبقى هذا القلب المتعمد لطبيعة الاشياء صفة لازمة في اسلوب القصيدة، وحتى المتحدث يتقلب في آشكال وأجناس شتى. فهو تارةرجل وتارةأمرأةوتارة تايريسياس يجمع الاثنين معاً، وهو الشاعر وهو غيره في آن معاً. وحتى الرحلة التي هي قوام القصيدة نجدها رحلة لا تبلغ هدفها. فالمسيرة الصعبة نحو الكنيسة الخطرة لا تبلغ الهدف الا من باب الايحاء عندما نسمع اصوات الاطفال وهم ينشدون نشيد الابتهاج تحت القبة، وهو تضمين بالفرنسية يتطلب معرفة الاسطورة الى جانب معرفة قصيدة ڤيرلين اضافة الى انه تعليق مقلوب على وضع متشابه ـ مختلف. هنا (مسز پورتر) تشبه (كندري) في مهنة الغواية، و (سويني) يشبه (اكتائيون) في زيارة الحب؛ وغسل الاقدام يقابله ويعارضه غسلها بماء الصودا، لذلك يكون (البلوغ) متشابهاً ومختلفاً،

ويكون التضمين بالبيت الفرنسي في مكانه وفي غير مكانه في الوقت نفسه.

هذه المفارقة الساخرة في بلوغ هدف الرحلة تقول لنا: حتى البلوغ لا وجود له في هذه الأرض اليباب، مثل الصمت الذي لا وجود له في الجبال. فالبحث هنا محوط بالاحباط، لأنه رحلة لا تصل. والرحلة التي لا تصل تتكرر في صور مختلفة يكون إخفاقها في الوصول وصفة التمزق فيها من أعراض المرض في هذه الأرض اليباب. رحلة الكونتيسة(ماري لاريش) الى جنوب فرنسا في الشتاء طلباًللدفءلا تجد غير القراءة في معظم الليالي الطويله؛ رحلة(ايزولده)الى قصر الملك لا تنتهي بزواج سعيد؛ ورحلتها لمقابلة (تريستان)لا تنتهي ببلوغ الحب بل بموت الاثنين؛ ورحلة (مارك) بقصد العفو عن الزوجة- الحبيبة لا تنتهي بابلاغ العفو لانه يصل بعد فوات الأوان؛ رحلة الجمهور الغفير عبر جسر لندن صاعدة- هابطة وكل امرىء قد ثبت ناظريه امام قدميه محبوساً في سجن الذات، لا هدف له؛ وساعة الشفق التي تعيد الملاح الى اهله، تعيد الراقمة لا الى اهلها بل الى مسكن بائس وقت الشاي لتعد طعاماً من علب. وفوق كل ذلك تكون الرحلة الى عمواس ضبابية تغلفها الهلوسة، لا تبلغ هدفها ولا تدرك «الثالث الذي يسير دوماً الى جانبك» فهو موجود وغير موجود في الوقت نفسه.

هذه الرحلة- الرحلات قوام القصيدة، تدور ولا تسير، ولأنها تدور فهي تشبه بعضها؛ ولأنها تدور فهي لا تنتهي الا لتبدأ من جديد بدورة تشبه غيرها ولا تتطابق معها. لذلك لا يكون النمو في القصيدة تطوراً في خط، بل صعوداً ونزولاً في دوائر. وهذا هو النظام الذي يحكم القصيدة، والطريقة التي تسيطر على التنافر البادي، والاسلوب الذي يدعم خرائب البرج المنهار؛ والبرج بناء قائم لا باحة منبسطة. ولأن الدوائر تشبه بعضها فهي في النتيجة دائرة واحدة، وهنا معنى التوحيد في الطريقة، لأن الرحلة

واحدة. وقد عبّر اليوت عن ذلك باسلوب مباشر في قصيدته المهمة الاخرى: رباعيات اربع ،حيث نقرأ في الرباعية الرابعة، (لتل گدنگ) في القسم الخامس[٨].

وستكون غاية تقصّينا كله
ان نصل المكان الذي منه انطلقنا
وأن نعرفه للمرة الاولى. (٢٤٠-٢)

هذا البحث الدائري يعود الى طبيعة المصدرين الاساسيين في القصيدة: طقوس الخصب كما تقدمها الهة الخصب في الغصن الذهبي، واسطورة البحث عن الكأس كما نجدها في كتاب ويستن، الذي يستند اساساً الى اساطير الهة الخصب وعودة الحياة. وهذه الاساطير ترتبط ارتباطاً واضحاً بدورة الفصول. فالاله القتيل- المصلوب على ضفاف النيل يعود الى الحياة في مياه فينيقيا، وبعودته تتجدد الحياة. وتموز القتيل النازل الى العالم الأسفل يعيده حب عشتار الى الحياة في هيئة شقائق النعمان. والجثة التي زرعها (ستتسن) ينتظر لها ان تورق فتعود الحياة من جديد. وليس من نهاية لطقوس دفن الموتى في شكل دفن اله القمح القتيل او اغراقه في المياه، كما ليس من نهاية لطقوس عودته الى الحياة والاحتفال بها. مثل هذه الحركة الدائرية توجد في اسطورة الكأس. فالبحث عن الكأس لا ينتهي، كما لا ينتهي عدد الفرسان الباحثين. لذلك كان للأسطورة عدد كبير من الصيغ، كانت اساس ادب الرومانس في اوربا القرون الوسطى. ان عودة الاله القتيل الى الحياة مثل عودة الشقائق والزنابق الى الظهور تحمل اشارة الى موت جديد ودفن جديد لا ينتهيان. ويكون بلوغ الكأس بشكله المثالي، وعودة الخصوبة الى الأرض وشفاء الملك الصياد من مرضه ممكناً فقط

---

(٨) توفيق صايغ: ت. س. اليوت، رباعيات اربع بيروت ١٩٧٠، ص ١٠٨

بحلول ملكوت السماء على الأرض، وهي صيغة نهائية لا وجود لها الا في رؤيا يوحنا اللاهوتي. لذلك لا بد من البحث، والعودة الى الدائرة من جديد لتحاشي عناصر التدمير في الكنيسة الخطرة ومحاولة الاقتراب من الملك الجريح بلمسة من رمح فيها الشفاء على أمل رؤية الكأس.

مثل هذا النظام الدائري الذي توحِّده رحلة البحث نجده في (الأرض اليباب) كذلك، في صورة تعدد الشخصيات التي هي في اساسها شخصية واحدة، وفي صورة تعدد المواقف التي هي في اساسها موقف واحد.تستمر القصيدة في الدوران لتعود الى شخصية مشابهة وموقف مشابه. والبحث في جوهره محاولة رؤية الحياة في صورة رؤية الكأس. لكن هذه الرؤية محفوفة بالمخاطر والخوف. لذلك نجد خطاباً موجهاً الى (شخصية) في القصيدة يقول «لسوف أريك الخوف في حفنة من تراب» والمخاطب لا يستطيع أن يرى شيئاً في حفنة التراب الا الموت الذي هو نقيض الحياة التي يبحث عن صورتها. والعاشق في حديقة الزنابق يقول «خانتني عيناي» فليس في قلب الضياء سوى الصمت، وصورة الحياة في الحب الاسمى لا وجود لها على صفحة البحر: «موحش وخال هو البحر». و مدام سوسوسترس النبيّة الزائفة لا ترى شيئاً في الورقة الخالية «محجوبة عني رؤيته. انا لا أجد الرجل المصلوب» سواء كان هذا الرجل المصلوب اله القمح الفرعوني المعلق على شجرة او المسيح المصلوب. كلاهما لا وجود لهما في الأرض اليباب. لكن العرافة ترى «جموعاً من الناس يدورون في حلقة» لا تنتهي حتى تبدأ من جديد، وهم الجمهور الغفير الذي انساب على جسر لندن وينساب كل يوم خارجا من محطات القطار ليقبر في مكاتب (المدينة) عائداً الى مساكن تعيسة لتناول عشاء هو استمرار لفطور الصباح. هذا الجمهور من الدائرين في حلقة «كل قد ثبّت ناظريه امام قدميه» لا يرى شيئاً غير الحلقة التي تحيطه في

سجن الذات. وفي معبد الذات الذي يسجن (سيدة المواقف) نجد تمثال اله الحب «قد حجب عينيه خلف جناحه» فهو لا يستطيع ان يرى هذا الذي يجري في غرفة سيدة المواقف، لأنه الزيف وليس الحب. وهي تصيح بالعاشق «الا ترى شيئاً». وعاشق الراقمة لا يرى شيئاً، كذلك،إذ يتلمس الطريق إلى السلالم غير المضاءة. والراقمة كذلك لا ترى شيئاً، ولا يمر في ذهنها سوى «صورة نصف مكتملة» بعد ان نظرت برهة في المرآة وكأنها لم تجد شيئاً، حتى صورتها فيها. وفي القسم الخامس من القصيدة تكون الرؤية ضبابية تماماً، فلا يعرف الحواريان «من الثالث الذي يسير دوماً الى جانبك» لأن رؤيته محجوبة عن البطيء الفهم ضعيف الأيمان. جميع هذه الشخصيات في جميع هذه المواقف تدور في رحلة البحث. ويجمعها الشاعر في شخصية واحدة هي شخصية تايريسياس. هذا المخلوق رجل - انثى، اعمى - بصير، حي - ميت، قديم - حديث. لذلك فهو يرى بالرغم من عماه، ويعرف مواقف الرجال جميعاً والنساء جميعاً شيوخهم والشباب في القديم والحديث من الزمان فهو الذي قد جلس قرب طيبة في ظل الجدار ورأى فعلة أويديبوس،ومشى بين الادنى من الأموات. وهو الذي جرب حياة الرجال كما جرب حياة النساء، عاش في عالم الحياة في طيبة قبل العمى وبعده، كما عرف الاموات في العالم الأسفل. عرف البحث عن الحب وبديل الحب في القديم، كما يشهد منظر بديل الحب «يجري على هذه الأريكة نفسها أو السرير». ولأن اليوت يقول لنا ان تايريسياس يحتل اهمية مركزية في القصيدة لانه هو الذي يرى، لذلك يمكن ان نجد في رؤية هذه الشخصية رؤية الشاعر نفسه، الذي هو وريث الشعراء جميعاً والشعر جميعاً، حيث نجد صوراً عديدة وشخصيات عديدة من الباحثين عن الحب وبديله في الجنسين، حفظها شعر الشعراء في لغات مختلفة، هو الشعر الذي

قضى (هيرونيمو) حياته في دراسته كما تجد في مسرحية (كيد) المأساة الاسبانية .

إن أهمية تايريسياس كعنصر توحيد في القصيدة تكمن في «رؤيته» يستطيع هذا الاعمى- البصير أن يرى خبرات شتى، تتعلق بهؤلاء الدائرين في حلقة، فتجمعهم رؤيته. وهذه الخبرات تقلب طبيعة الأشياء. فالحب الاسمى وسيلة البلوغ الى الكنيسة الخطرة، ورؤية الحياة في صورة الكأس. لذلك أفلح (پارسيفال) في دخول الكنيسة ورؤية الكأس لأنه، وهو الفارس المحب، رفض غواية(كندري). بينما نجد (سويني) العاشق يدخل طقوس (مسز پورتر) فلا يبلغ الحب الاسمى الذي يمثل حياة تحتفل بها أصوات الأطفال تحت القبة. والذي يراه تايرنسياس هو عالم القفر كما «أقفر من أهله ملحوب» في أرض يباب هي «أرض توارثها الجدوب/فكل من حلها محروب». هذا الجدوب (الموت) هو نصيب كل من حل في هذه الأرض لانه محروب (مسلوب) كما سلبت بنات الراين وبعدهن فتيات التيمز. والاعمى- البصير هو الذي يرى أن طبيعة الأشياء مقلوبة منذ بداية القصيدة. فالربيع قاسٍ، والصيف مطير، والمطر باعث الحياة تتجنبه ماري بالالتجاء الى بناء مسقوف، لأنه مطر لا يبعث الحياة في الصيف، بل قد يقتل بعض المزروعات. و (بيلادونا) لا تعيش حياة طبيعية داخل غرفة كل ما فيها غير طبيعي من «عطورها المصنّعة» الى لهيب النار «الاخضر البرتقالي» في موقدها. وطقوس الحياة عندها تعبر عن الضجر من الحياة، فهي «الماء الحار في العاشرة» واذا امطرت فسوف تتجنب المطر في «عربة مسقوفة». والمطر الذي يغذي النهر بصورة طبيعية لم يعد قادراً على تغذيته لأنه نهر ملوث بمصنع الغاز خلفه، وملوث «بشواهد اخرى من ليالي الصيف» قوامها «قناني فارغة، أوراق شطائر. . .» وحياة (ليل) تقلب

طبيعة الأشياء، وتقلب الغرض من الزواج الذي يؤدي الى حياة في صورة إنجاب الأطفال. ويكون ذلك القلب عن طريقة «الحبوب» التي اورثتها ذلك المنظر الهرم وهي لم تتجاوز الواحدة والثلاثين بعد. وحياة الراقمة مقلوبة طبيعتها كذلك لأنها «تغذي حياة ضئيلة بدرنات يابسة» وهذه الدرنات هي «طعام من علب». وطقوس الدخول الى حديقة الزنبق، الذي يحتم وجود الفتاة وضرورة الحب قبل بلوغ الحياة، كما في اساطير الكأس، تقدم صورة اخفاق الفارس-المحب في ذلك البلوغ، فعادت خبرة الدخول الى الحديقة- الكنيسة «ذكرى» مؤلمة تمتزج بها «الرغبة» في نيسان عودة الحياة. لم يبق من بلوغ الحياة غير ذكراها لهذا يقول الباحث عن الحياة «لم اكن حياً ولا ميتاً». وصفة الموت في الحياة هي الطابع العام لجميع شخصيات هذه الأرض اليباب، كما هي في مطهر دانته. هذه الصورة عن الحياة في «ارض توارثها الجدوب» هي الصور التي يراها تايريسياس وهي تدور أمامه من أيام طيبة في التاريخ القديم الى ايام لندن وقبلها اورشليم واثينا والاسكندرية وڤينّا. وكلها صور زائفة تدور بشكل يختلف عن دورة الحياة في شكلها الطبيعي.

وفي القصيدة مجموعة كبيرة من الشخصيات نراها في مواقف شتى من طقوس البحث عن الحياة، توازي في اساسها طقوس البحث عن الحياة في أساطير الخصب وفي أسطورة الكأس، لكنها جميعاً (مقلوبة) لا تتبع الدورة الطبيعية. فمن حيث الاساس لا يختلف موقف ليستر والملكة اليزابيث الاولى في زورق تزينه «محارة مذهبة» عن موقف باحث معاصر عن بديل الحب في قاع زورق ضيق. كلاهما يقلب طقوس البحث عن الحياة بالتخلي عن الحب من اجل بديله الادنى. والحسناء التي انحدرت الى حماقة لا تختلف في الاساس عن الراقمة التي انحدرت الى حماقة مماثلة سوى ان

الأولى تدرك الخطأ فتتمنى الموت، وهو اضعف الايمان، بينما الثانية لا تبالي اذ «جرى ما جرى».

من صفات التشتت والتفرق التي نجدها في القصيدة هذه المجموعات من الشخصيات التي نراها، رغم التنوع، تجتمع في مجموعتين: رجال ونساء، وفي كل مجموعة فئة من الكبار في السن وفئة من الشباب. ويكون تايريسياس تارة اخرى هو الذي يجمع في شخصه هذه المجموعات الاربع من الشخصيات، بحكم مركزه الاساسي في القصيدة. تبدأ سيبيلا المجموعة الاولى من النساء الكبيرات في السن، وهي تمثل الحد الأقصى من العمر الذي يحول الجسد الى جرم صغير يوضع في قفص، تتنبأ بالموت للآخرين ولا تبلغه، بعد ان طلبت من الآلهة سنين حياة قدر ما في حفنة الرمل من ذرات، فكانت حياتها «الخوف في حفنة من تراب». ويدخل ضمن هذه المجموعة مدام سوسوسترس الحكيمة بما عاشت من سنين اصبحت بعدها عرّافة شهيرة. ثم تأتي رفيقتها (مسز ايكوتين) البرّاجة، صنو البصّارة. ثم نجد رفيقة (ليل) التي اكسبها العمر حكمة تمنحها لزوجة ما تجاوزت الواحدة والثلاثين. وثمة مسز پورتر التي خبرت بيع الهوى وعرفها كثير من الجنود. وتشمل مجموعة النساء الثانية بعض من تجاوزن الشباب وكن ضحاياه بشكل او آخر. ثمة ماري التي تعيش على ذكرى ممزوجة بالخوف. وثمة ايزولده التي ماتت بسبب الحب. وثمة فتاة الزنابق التي تعيش على الذكرى هي الأخرى يوم اعطاها الحبيب «زنابق منذ سنة». ولدينا بيلادونا سيدة جميلة بمعنى يحمل مفارقة ساخرة، لأنها ضحية اعصاب مجهدة تغالبها بعطور مصنّعة وجو يحاول اشاعة الجمال. ولدينا فيلوميلا الشابة التي تحولت الى «صوت لا يغتصب» لكن ذلك البلوغ جاء عن طريق المعاناة. ثم هناك (ليل) المسكينة والراقمة التعيسة

وبنات التيمز، وكلهن يعشن حياة على أمل «بداية جديدة» وحلم لا يتحقق.

تضم مجموعة الشباب بين الرجال تجاراً وملاحين وجنوداً وعشاقاً يتهددهم خطر «الموت بالماء» بشكـــل او آخر. ثمة العاشق الخائب الذي يقصد البصّارة ويتجول في مدينة الوهم فيقابل ستتسن . ثمة صاحب بيلادونا الذي يظن انه «في زقاق الجرذان». وهنا البرت الجندي المسرح الذي يبحث عن «وقت طيب» مثل «ورثة ارباب المال المتسكعين». لدينا فرديناند المحب الطاهر ونقيض سويني ومستر يوگينيديس الكريه والموظف عند وكيل عقار صغير ممثل «الطغامة» بين البشر، وجميعهم يحترق بنار الشهوة التي لا تطهر كما يطهر الغرق (فليباس الفينيقي).

أما المجموعة الرابعة فتضم رجالا من كبار السن لا يظهرون بوضوح في القصيدة حتى يجتمعون في صورة تايريسياس . من هؤلاء الارشيدوق ، والنبي حزقيال الذي يخاطب ابن آدم في الصحراء ويريه «الخوف من حفنة من تراب». ومنهم المتحدث (انا) في (موعظة النار) الذي يجمع صورة الملك الصياد مع صورة الباحث فرديناند ويؤكد الصفة الدائرية للقصيدة لانه يعود للبحث عن السمك ويفكر بالموت اثناء بحثه عن الحياة. ويجمع هذه الشخصيات جميعا شخص تايريسياس كما سبق القول بسبب ما يجمع من صفات.

من خلال هذه الشخصيات جميعاً، في المواقف المختلفة من البحث، نتلمس تشابهاً مع اشخاص رزمة التارو واشخاص أسطورة الكأس، يتعمد الشاعر أن يقلبها أحياناً، لكنها في التحليل الأخير متشابهة. وتكون

شخصية «تايريسياس» ومواقفه هي التي تجمع كل ذلك أيضاً، وتكون عنصر التوحيد بين المواقف والشخصيات، فتكسب القصيدة بذلك صفة التماسك عن طريق تجميع النثارة لتدعم البرج المنهار. ويكون «تايريسياس» بمثابة المعادل الموضوعي في القصيدة كلها.

وثمة صورة أخرى من صور تجميع الأجزاء، التي تشبه تجميع الشخصيات والمواقف وتوحيدها في دائرة واحدة، هي صورة عناصر الطبيعة الأربعة: التراب والهواء والنار والماء. مثل دورة الفصول الأربعة التي تتمازج وتتداخل في صور تتلاحم بفعل منطق الخيال، نجد صوراً متفرقة لعناصر الطبيعة الأربعة، منتشرة في تضاعيف القصيدة، تتجمع في دائرة تتداخل فيها الصور بنفس الطريقة السابقة في التوحيد. فصورة التراب تجدها في صور القحل والموات حتى في حياة خامل الجذور، والدرنات اليابسة، و النفايات المتحجرة، والاشجار الميتة، والتراب، والصخر اليابس، والعظام التي تقرقعها قدم الجرذ، والزبيب الذي هو عنب متغضن فقد الماء، والضرعين المتغضنين، والحافلات والأشجار الغبراء، ورمال ماركَيت، وابواب الطين المتصدع، والعشب اليابس.. وكلها صور حياة فقدت الماء فاستحالت الى تراب او كادت. ويرتبط العنصر الثاني عنصر الهواء بالعنصر الأول عنصر التراب عن طريق رياح الصحراء. ثمة الريح «النشيطة» التي هبت لتحمل ايزولده لكنها لا تبلغ الهدف. وثمة «الهواء الهبوب من النافذة» في غرفة سيدة المواقف. لكن الهواء في الحالين ملوث: أولاً بشراب الموت- الحب وثانياً بروائح العطور المصنّعة في آنية ما عليها سداد. و بيلادونا تخاف «الريح تحت الباب». و«الريح تجتاح الأرض السمراء غير مسموعة» ثم تصبح «عصفة باردة» تذكر بالموت الذي «اسمع ورائي من حين لحين». وريح الجنوب التي تحمل

الزورق الملكي لا تصل إلا الى كنيسة «لا تؤمها غير الريح» فهي غير الجنوب التي قال عنها كثيرّ عزّة:

جنوب تسامى اوجه القوم مسّها لذيذ ومسراها من الأرض طيب

ومثل امتزاج التراب بالهواء يمتزج العنصران الآخران الماء والنار. فصورة النار نجدهـا في المقتطفات من جحيم دانته وفي «قدر الصبوات» التي تمثل الشهوات المحرقة في شباب أوغسطين، كما نجد النار المحرقة في موعظة النار البوذية. لكن اليوت يستخدم رمز النار في صفتي الحرق والتطهير: في الشهوات وفي النار التي ارتمى فيها آرنو دانيال . لذلك كانت عبارة اوغسطين عندما جاء الى قرطاجة تشير الى النار التي هي محرقة والى حالته في المجيء محترقاً، احتراقاً ادى الى التطهر والقداسة. وثمة صورة النار تمتزج بالتراب في صورة الصخرة الحمراء التي تعطي الظل وتكون موئل طالب الايمان، وهي رمز بالغ التعقيد بهذا المعنى. وثمة النار التي تحيط بسيدة المواقف لكنها نار تعطي من الضوء الحزين اكثر مما تعطي من الدفء، كما انها لا تقوى على التطهير،رغم الشمعدان باشاراته الدينية. وثمة النار تتألق في ذؤ ابات شعر بيلادونا وتكاد ان تنطق مثل اللهبات في مطهر دانته التي يبدو انها تنطق بما يريد المتطهرون قوله، لكنها تغيب في صمت قاس. وثمة النار في صورة ذؤابات الشمس التي لا تقوى على الامتزاج بالماء في ملابس الراقمة التي تنتظر الجفاف. كما ان النار الكامنة في الكؤوس الذهب التي تملكها بنات الراين في اعماق النهر قد سرقت منهن، فكان اغتصاباً يذهب بدفء الحياة، ينعكس في غياب الدفء في تجربة بنات التيمز. وثمة «وهج المشاعل على الوجوه العرقة» يمزج النار بالماء. كل هذه الصور عن النار في امتزاجها بالتراب حيناً وبالماء حيناً آخر تتناثر خلال رحلة البحث الدائرية هذه وتتجمع كما تتجمع دورة الفصول في النهاية.

اما الماء وهو العنصر الرابع من عناصر الحياة فهو أشد العناصر تعقيداً كما يظهر في الأرض اليباب. فهو الرمز الاساسي في اساطير الكأس لأن «اطلاق المياه» يعود الى الصورة الاسطورية في عودة الحياة. لكن صورة الماء من الصور الكثيرة المقلوبة عن عمد في هذه القصيدة، بدءاً من مطر الربيع في قسوة نيسان. واذ تتجنب المطر كل من ماري و بيلادونا نجد الرغبة فيه شديدة في كلام الضارب في الطريق الجبلي الذي يتشوق الى الماء، ولو إيحاءاً في صوت تقاطره على الصخر. والماء يوجد في شعر فتاة الزنابق المبلول، إيحاء بطقوس الماء والزنابق، لكنه ماء لا يبعث الحياة في هذا المشهد، كما أن البحر موحش وخال، لا يحمل الحب إلى تريستان . والماء عند مدام سوسوسترس يؤدي إلى الموت غرقاً لا إلى الحياة، لكنه قد يكون عنصر تطهير كذلك. والماء في القصيدة لا يكون مبعث حياة في النهر، خلاف المألوف، لأن النهر ملوث، ولأن (گانگا) قد غاض. لكن ماء البحر، بمفارقة ساخرة، يكون وسيلة «الموت بالماء» كما يكون وسيلة «تحول بحري» إلى شيء نادر ونفيس. من أجل ذلك نجد المتحدث في آخر القصيدة يعود إلى الظهور في هيئة الملك الصياد وهو يبحث عن السمك الآن عند ساحل البحر وليس على ضفة القناة الكئيبة أو ضفة النهر الموحل الذي ليس فيه غير ورقات منهكة تغوص في الضفة الرطبة، أو جرذ يجرجر بطنه الموحل. ومن باب التقصد هنا إن الشاعر وضع الملك الصياد على ساحل البحر ةالسهل المقفر خلف ظهره بعد أن تخطاه في الرحلة المضنية في البحث عن الحياة. هنا يرتبط المتحدث ـ الملك الصياد بصورة موت الملك أخيه وصورة الملك أبيه من قبله. ونعرف أن أخاه « ألونزو» لم يمت بل إنه دخل في «تحوّل بحري» حوّل عينيه إلى لؤلؤتين وعظامه إلى مرجان، أي إنه تحول إلى شيء نفيس ونادر بفعل التطهر بالماء. كما أن (فرديناند) وجد مطلبه في

الحب بسبب صفته من النقاء. بهذا المعنى إذن يصبح ماء البحر هو الحل الممكن في التطهر من أجل بلوغ صورة الحياة.

بعد أن نثر الشاعر صوراً متفرقة عن غياب الحياة في الأرض اليباب، مستنداً الى اساطير الخصب والى اساطير البحث عن الكأس المقدسة، وبعد ان نثر اشارات الى ٣٥ كاتباً وكتاباً بين قديم وحديث مستعملاً سبع لغات غير لغة النص، تتجمع صور بعضها مع بعض بفعل منطق الخيال؛ وبعد ان صور دورة الحياة والموت في صورة دورة الفصول الأربعة، وفي صورة امتزاج عناصر الحياة الأربعة، وعاد يجمع كل تلك الصور المتفرقة باسلوب ربط دائري يجمع الصور والشخصيات والمواقف في دائرة واحدة، يحق للقارىء أن يسأل: كيف تنتهي دورة البحث هذه، واين البدء والمنتهى؟

الواقع أنه ليس من الممكن أن نعين نقطة بالذات على محيط الدائرة نقول هنا نقطة البدء أو هنا نقطة المنتهى. لكن نهاية القصيدة تعين على شيء من هذا. لقد انتهت دورة البحث بالعودة الى نقطة البحث عند الجذور. وهذه الجذور غارقة في غموض اللغة السانسكريتية التي ينطق بها اله الرعد: اعطوا ـ تعاطفوا ـ سيطروا. كلام اله الرعد مقدس وغامض. ولغته هي لغة الحكمة جميعاً ومصدر كل معرفة عن الخصب والحياة. ويبقى على المتلقي لهذا القول ان يفسره بما وهب من حكمة ومعرفة، تستند في اساسها إلى ما جمع من حكمة ومعرفة، يمثلها أفضل ما قيل وجرى في الفكر البشري منذ أقدم القدم حتى يومنا هذا، وبجميع الألسن التي صدرت عن مهد الألسن جميعاً، منذ أن تبلبلت تلك الألسن ودونت قول الاله الذي «هو الأول والآخر والظاهر والباطن». والشاعر الشاعر هو وريث تلك المعرفة جميعاً. وها هو يقذف نحونا بورقات (سيبيلا). هذه ورقة تحمل قول النبي يذكرنا بالحياة بعد الموت. اذن عليّ ان ارتب شؤوني قبل الموت، باب الحياة. وهذه

ورقة تحمل حكمة ترددها براءة الاطفال: جسر لندن يتهاوى. . . لكنه يتهاوى الى الماء المطهرِّ. وهذه ورقة تحمل صورة شاعر توارى في اللهب طلباً للتطهر. وهذه ورقة تحمل صوت الشاعر يريد ان يصبح مثل السنونو، يتطاير هنا وهناك، يطلق صيحاته. وهذه ورقة الشاعر الذي فقد «نجمته الوحيدة» فمال برجه الى الانهيار. هذه نثَارة من اشعار قضى الشاعر حياته يجمعها كما فعل هيرونيمو . وكأن الشاعر قد فقد أمله في تدعيم برجه المنهار. لذلك يجنّ من جديد ويصيح بلغة غير مفهومة: أعطوا- تعاطفوا- سيطروا. ولكن من يسمع صوت الشاعر؟ من يسمع صوت فيلوميلا ولم يبق من لسانها سوى بقية ؟ صحيح ان الالهة قد اعطتها القدرة ان تستمر في الصياح. لكن هذا الصياح يقع على مسامع قذرة في العالم المعاصر. وهي تصيح وتزقزق في الغابات. لذلك تريد العندليب ان تصبح مثل السنونو، يسمع صوتها تحت سقوف المنازل علّه يقع على آذان أقل قذارة. ويستمر الشاعر يرفع صوته عالياً وطويلاً كما تصيح فيروز:

يا صوتي ظَلّك طاير	زَوبع بهـا لضمـاير
خبرّهم عالي صاير	بلكي بيوعى الضمير

واذ يجد شاعر،عرف كثيراً من اللغات،حكمةً في اغنية اطفال، فقد يجد القارىء المعاصر حكمة في صوت سنونو معاصر يقول ان ضياع الحب والتضحية والطهر في العالم المعاصر تسبب في ضياع رمز الحياة الذي صلبوه فانشق الهيكل من وسطه. اعطوا- تعاطفوا- سيطروا. فان فعلتم ذلك لكان ثمة: سلام- سلام- سلام.

٦ – النقد

«هذا الغبار لن يهدأ في زماننا»
صاموئيل بيكيت

خلال ما يزيد على نصف قرن من الزمان مضى، منذ أن نشرت (الأرض اليباب) في العدد الأول من مجلة **المعيار** (تشرين الأول ١٩٢٢)، التي كان يصدرها في لندن الشاعر نفسه، كانت القصيدة موضوع نقاش في الأوساط الأدبية في انكلترا واميركا، بشكلٍ ربما لم يعرف النقد الأدبي مثيلاً له حول موضوعات الشعر المعاصر. لقد كان الجدل النقدي يدور حول موضوع القصيدة، واسلوبها، ومدى نجاحها في التوصيل. وكانت الآراء تتراوح بين رفض واستغراب في حقبة العشرينات بشكل عام، باستثناء موقف ناقد اكاديمي بدأ نجمه بالصعود عام ١٩٢٤ عندما نشر **مبادىء النقد الادبي** من حيث كان استاذاً بجامعة كمبردج البريطانية، هو البروفسور آي. أي. ريچاردز. ففي الطبعة الثانية من الكتاب التي ظهرت عام ١٩٢٦، ألحق المؤلف دراستين احداهما عن شعر ت. س. اليوت، قدم فيها تحليلاً لأسلوب الشاعر، وبخاصة في قصيدة (الأرض اليباب) اصبح الغذاء الفكري لكثير من الدراسات الجادة التي ظهرت بعد ذلك التاريخ. وفي حقبة الثلاثينات تجرد النقد الاكاديمي لهذه القصيدة ولشعر إليوت عموماً، وظهر كتاب مهم آخر لناقد كبير من كمبردج، معاصر ريچاردز هو ف. ر. ليفز الذي اصدر عام ١٩٣٢ **اتجاهات جديدة في الشعر الانكليزي** فيه دراسة مهمة عن شعر اليوت وعن هذه القصيدة بوجه

خاص. اثار هذا الكتاب اهتمام الأوساط الادبية، بشكل يكاد يقترب مما اثاره الكتاب السابق، وصار موضوع جدل طويل ما يزال ماثلاً في الدراسات الأدبية بشكل او آخر، حتى يومنا هذا. وفي اميركا ظهر عام ١٩٣٥ كتاب (ف. و. ماتيسن) الأستاذ بجامعة هارڤرد، بعنوان **انجازات ت. س. اليوت** وهو اول كتاب لناقد اكاديمي اميركي مهم. وبعد ذلك التاريخ بدأت كتب عديدة بالظهور عن اليوت، تتراوح بين رصانة الحكم النقدي وتفاهة الاستعراض الصحفي، وبخاصة في اميركا، حيث وجد المتعاطون بالنقد الادبي مقلع حجارة جديد في علم النفس الفرويدي، ومصطلحات الديمقراطية، والتحليل النفسي للموسيقى السمفونية... مما قذف بالكثير من الدراسات العجيبة الى حوانيت الوراقين، ليس هنا مجال الحديث عنها.

ويمكن تقسيم الدراسات النقدية التي ظهرت عن (الأرض اليباب) خلال هذه العقود الستة من الزمان الى قسمين رئيسيين: واحد يتناول ما أدعوه الناحية الفنية ـ الشعرية، وآخر يتناول الناحية الفكرية ـ السياسية. ويأتي قبل ذلك تعليقات وآراء نقديةتدخل في القسم الأول: مصدرها الشاعر نفسه، وزوجته الأولى ڤيفيان كما نجد من تعليقاتها على المخطوطة؛ واهم منها تعليقات الصانع الأمهر الشاعر عزرا پاوند أقرب الناس الى اليوت منذ ان شرع في كتابة هذه القصيدة الكبرى؛ وتعليقات صديق اليوت الآخر الفيلسوف البريطاني الشهير برتراند رسل الذي كان خير عون للشاعر في ظروف مادية صعبة منها مرض زوجته، الذي يرى بعض الباحثين فيه أحد مصادر الكآبة التي تطبع انتاج الشاعر في تلك الفترة من حياته.

كانت التعليقات النقدية التي تتناول الجانب الفني الشعري من القصيدة

تتسم بطابع عام يجد هذا النوع من الشعر يتنافر مع ما درج عليه قارىء الشعر الرومانسي، الذي طبع الجزء الأول من القرن التاسع عشر، والشعر الفكتوري، الذي طبع النصف الثاني من ذلك القرن، بما يتميز به الاثنان من وصف للجمال والعواطف ومخاطبة المشاعر العامة باسلوب اذا تجنب السلاسة حيناً، أمكن للقارىء تجاوز ذلك بمراجعة مغزى اسطورة هنا وهناك، او مسألة تاريخية، او ما يتعلق بالشاعر او موضوعه. وغالباً ما كان القارىء يجد كفاية من ذلك في هوامش الشاعر نفسه، او في مقدمة الديوان او المجموعة التي تضم ما يقرأ من شعر. وكانت تلك الاشارات مما يستند الى متوسط الثقافة السائرة بين الناس، التي لا تغفل الكتاب المقدس والاداب القديمة وشكسبير، مما يشكل قوام مناهج التعليم العام. لكن (الأرض اليباب) جاءت تخالف ذلك كله معنى ومبنى. فقد كانت اشاراتها كثيرة جداً، وترجع الى مصادر لا تقع في متناول متوسط القراء، وبلغات اجنبية، وبأسلوب لا يحترم الوزن والقافية كما عرفهما الشعر الانكليزي لستة قرون خلت. لذا نجد ردود الفعل الاولى تتركز حول هذه «الفخاخ من سعة المعرفة» التي يذكرها ليفز في كتابه[١] مثلما يقتطف من رواية معاصره يسأل الراوية فيها «ما علاقة الشعر بهوامش عن التحليل النفسي واساطير الزنوج؟» لكنه ما يلبث ان يعترف انها «قصائد في غاية البراعة والاهانة» لقراء تجدهم القصيدة من الجاهلين، وما ينبغي لهم. مثل ذلك الشعور كان في ذهن ناقد مثل (ف. ل. لوكاس) الذي نشر بعد صدور القصيدة بسنة[٢] دراسة يقول فيها ان «عالم الاغريق عندما طفح بالمكتبات فرغ من

---

1. Leavis, **O P. Cit**, p. 90-1

2. F. L. Lucas in C. B. Cox and A. P. Hinchliffe (ed.) **T. S. Eliot, The Waste Land** (London, Macmillan, 1968) p. 33.

الشعراء» وان اول قصيدة اغريقية رديئة ظهرت كانت لشاعر طافح المعرفة، أتاح لغيره من اصحاب المعرفة الواسعة ان يكسبوا شهرة عن طريق تفسير تلك القصيدة. ثم يتجرد لوكاس لتفسير القصيدة كمن ارغم على ذلك، وباسلوب مستخف هازىء، ينتهي الى القول «ان القصيدة التي يجب ان تفسر بالهوامش لا تختلف عن صورة كتب تحتها عبارة: هذا كلب». ومثل ذلك الشعور ما نجده في دراسة نشرت قبل ذلك بشهرين في **ملحق التايمز الأدبي** يقول كاتبها[٣] ان مشاعر القصيدة «لا تكاد تصلنا قبل مرورها بتعرجات الاشارات التضمينية» التي يجدها الكاتب مأخوذة من «عشرين كاتباً وبثلاث لغات أجنبية» تعبر عن «عالم أو ذهن يمر بكارثة ويسخر من خيبته». لذلك فان القارىء، كما يقول كاتب الدراسة، لا يجد «في هذه القصيدة عموماً ما يطلبه من الشعر» رغم ان الشاعر «احياناً يسير على مقربة كبيرة من حدود الوضوح» وفي تاريخ يقع بين المقالتين السابقتين، نشرت صحيفة **مانچستر گارديان** دراسة[٤] تقول إن قصيدة «تشكل الهوامش فيها ثلث طولها ليست للقارىء العادي.. لأنها خليط مجنون... يتراكم فيها المعنى والأسلوب والقصد خلف ستار دخان من المعرفة الانثروبولوجية الأدبية.. ولو رضي الشاعر ان يكتب بلغة «انگليزية مبتذلة».. لما كانت القصيدة هذا القدر من ورق المهملات».

لكن دراسة ظهرت بعد نشر القصيدة بشهرين[٥] حاولت ان تصطنع الموضوعية بدراسة القصيدة عن طريق النظر في الآراء النقدية للشاعر، ويبدو ذلك أول الأمر على انه محاولة جادة في تقويم القصيدة. لكن الكاتب بعد ان يستعرض أهم الآراء النقدية للشاعر مما سبق نشر (الأرض اليباب)

3. **Ibid.**, p. 30

4. **Ibid.**, p. 29.

5. **Ibid.**, p. 38.

يخلص الى القول ان القصيدة «في جوهرها لا تقول شيئاً جديداً: فالحياة قد غدت جرداء عقيم، والانسان في ذبول وعقم، ليس ما يضمن له ان المياه التي جعلت الأرض خصبة يرتجى لها ان تدفق من جديد». ثم يقدم الكاتب عرضاً سريعاً (لموضوع) القصيدة ليخلص الى القول ان «الأرض كانت خصبة ولم نعد كذلك، والحياة كانت جميلة، غنية، مطمئنة... ولم يبق للشاعر سوى لمحات مما مضى...» ثم يستشهد برأي للفيلسوف برتراند رسل بهذا المعنى. ويجد الكاتب ان صورة الاضطراب والخروج على المألوف في (شكل) القصيدة انما يعكس الاضطراب والخروج على مألوف الحياة المستقرة في اوربا في السنوات التي اعقبت الحرب العالمية الاولى. يشكل هذا التفسير حول (نبرة) القصيدة الانطباع الذي ساد في العشرينات من هذا القرن، الذي يقول ان القصيدة تعبر عن احاسيس (الجيل الضائع) وبؤس العالم المعاصر الذي طحنته الحرب وكان يسير حثيثاً نحو الكارثة الاقتصادية. ويتلمس الباحثون ما يسند تلك الآراء من هوامش الشاعر واشاراته الى **نظرة في الفوضى** بشكل خاص، وإلى اشارته الواضحة الى «خراب شرق اوربا في الوقت الحاضر».

لقد ترسخت صفة كآبة القصيدة والقول انها تعبير عن الخيبة بعد ان نشر ريچاردز دراسته عن شعر اليوت كما سبق ذكره. في الجملة الختامية لذلك الملحق، نجد ردّاً لتهمة تصوير بؤس العالم المعاصر في القصيدة، أحسب ان بعض الدارسين قد أساء فهمه:

ويكون الجواب ان بعض القراء يجد في شعر اليوت لا محض تصوير اوضح واكمل لبؤسهم، بؤس جيل بكامله، مما يجدون عند غيره، بل يجدون كذلك خلال الطاقات المحررة نفسها من خلال ذلك التصوير عودة الشوق المنقذ.

والواقع ان هذه الجملة معقدة التركيب، قد يجد فيها بعض الدارسين موافقة ضمنية من ريچاردز على ان القصيدة تعكس «بؤس جيل بأكمله». هذا اذا قرئت الجملة خارج سياقها. ولكن الجملة التي تسبقها مباشرة تقول ان «المرارة الوحشية من المظاهر السطحية في شعره». كما ان الجملة التي تختم الفقرة التي تسبق هذه مباشرة تقول ان «اليوت لا يتحسر على أمجاد زائلة كما انه لا ينظر الى التجربة المعاصرة باحتقار». لذلك يجب النظر في الملحق بأكمله، لااقتطاف جزء منه ومحاولة اضفاء ما يفهم منه على موقف الناقد بشكل عام.

والحق إن دراسة ريچاردز هذه وضعت أساساً راسخاً لعددمن الباحثين بعده، كما سبق القول، لأنها تناولت نقطتين مهمتين تكمل احداهما الأخرى. الاولى مسألة (الأشارة التضمينية) والثانية مسألة «الغموض». يرى ريچاردز ان التضمين يؤدي الى الغموض عند بعض القراء. وهو يرى ان التضمين ليس وسيلة حذلقة، وهو الرأي الذي شاع في التعليقات المبكرة على شعر اليوت عموماً وعلى (الأرض اليباب) بوجه خاص، بل انه وسيلة فنية لدى الشاعر يقصد منها تركيز الأثر. صحيح أن اليوت يهيل علينا تضمينات لا عهد للشعر قبله بها، وهو احياناً يشير الى مسرحية بأكملها او الى كتاب بأكمله. لكن ريچاردز يرى ان التضمين يقوم مقام «اثني عشر كتاباً». بالضبط. لكن هذا الأسلوب هو الذي استنكره القارىء الانكليزي، وكثير من النقاد الانكليز والاميركان انفسهم. فكيف يكون وقعه على القارىء الغريب على الثقافة الاوربية اساساً؟ ان الجواب موجود في آراء اليوت النقدية التي سبقت الاشارة اليها: ان تكون ثقافة

الشرق والغرب حاضرةِ في عظام الشاعر (والقارىء) في آن معاً. قد يجد بعض القراء ان الشاعر يتحداهم، وبعضهم محق في ذلك، لكن من يقبل التحدي عليه ان يبدأ في «ترتيب شؤونه» وإلا، فليس أسهل من السهولة.

والنقطة الثانية المهمة في دراسة ريچاردز، مسألة الغموض، تتعلق بوضوح التضمين او عدم وضوحه. يرى الناقد ان «افضل الشعر غامض بالضرورة في اثره المباشر. حتى اشد القراء عناية وتدقيقاً يجب ان يعيد القراءة ويجهد نفسه قبل ان تأخذ القصيدة شكلاً واضحاً يخلو من الغموض في ذهنه. فالقصيدة الأصيلة، مثل فرع جديد من فروع الرياضيات، ترغم الذهن المتلقي على النمو، وذلك يستغرق وقتاً». والقارىء هو الحكم الأخير ان كانت القصيدة تستحق كل هذا العناء. يرى الناقد ان التضمين الذي يؤدي الى الغموض لا يقصد منه الارباك، لأن الرموز والاشارات ليست مستحيلة الفهم مثل الرموز الدينية او السحرية. انها رموز احاسيس. فالشاعر يقصد ان ينقل مشاعر بعينها حول وضع بعينه، ويتبع طريقة هي تجميع مؤثرات يتم اختيارها بعناية لتحدث الأثر المطلوب. وهذا ما يدعوه ريچاردز اسلوب «موسيقى الافكار». وليس القصد من هذه (الموضوعات الموسيقية) ان تكون موضع تفكيك رموز بحد ذاتها، بل انها وضعت بهذا الشكل لتستثير استجابة بعينها، وهذا الكلام يعيدنا الى اهتمام الشاعر المستمر بموسيقى ڤاگنر، حيث نجد احسن امثلة (الموضوعات الموسيقية) التي تبدو متنافرة خارج سياقها، او اذا استمعنا اليها بشكل منفرد. لكن وضعها بشكل متكامل هو الذي يعطي القطعة الموسيقية او الاوپرا الاثر الذي يريده المؤلف الموسيقي. ومثل ذلك ما أراده الشاعر.

ويؤكد ذلك ان اليوت كان يرفض ان تستعمل اجزاء من هذه القصيدة في نماذج مقتطفات شعرية، وكان يقول ان (الأرض اليباب) جزء واحد لا يمكن تقطيعه(٦). هذه الصفة الموسيقية في بناء القصيدة هي التي تفسر التكرار في بعض (موضوعاتها) كما تتكرر (الموضوعة) في البناء السمفوني، وتتطور مع كل تكرار. لكن ريچاردز، ومن تبعه من النقاد، يؤكد ان التضمين يجب الا يكون بديلاً عن القصيدة نفسها. فبعد تفسير التضمين يجب ان نعود الى القصيدة ذاتها لنرى كيف نستجيب الى الايحاءات التي تأتي عن طريق التضمين. وبعد التفسير يجب ان يزول الغموض ويبقى البناء السمفوني للقصيدة. وهنا تأتي اهمية الناقد او الباحث عموماً في التفسير ليكون عوناً للقارىء لا ليجد في التفسير وسيلة لإقامة شهرته على الطريقة التي اشار اليها لوكاس، وكان أحد أتباعها.

إن صفة الكآبة في القصيدة ترتبط بصفة اخرى انها تعبر عن شعور جيل العشرينات في اوروپا. ومرجع ذلك الى اراء ريچاردز النقدية أيضاً، كما وردت في محاضراته في جامعة كمبردج عام ١٩٢٦ وضمنها في كتابه التالي الذي نشره ذلك العام بعنوان **العلم والشعر**. كان الاستاذ الناقد يتحدث عن «شعور الوحشة» الذي يحسه جيل العشرينات، ويقول انه يجد خير تصوير له في قصيدة اليوت التي نشرها قبل ذلك التاريخ باربع سنوات. ثم يقول ان اليوت قد بلغ مسألتين مهمتين في شعره: الاولى وصف دقيق لحالة الذهن المعاصر، والثانية احداث انفصام كامل بين شعره وجميع انواع المعتقدات(٧). لكننا نعرف ان تطور اليوت بعد مرحلة (الأرض اليباب) قد

6. **Ibid.**, p. 72-3.

7. I. A. Richards, **Science and Poetry** London, 1926, p. 64.

قاده الى معتقد واضح المعالم هو اتباع مسيحية مذهب الانكليكان. لقد رفض اليوت ان يكون شعره تعبيراً عن وحشة جيل، او خيبة أمل، او ان يكون وثيقة اجتماعية بشكل او آخر. ففي عام ١٩٣١ قال الشاعر:

> اني اكره كلمة جيل. عندما كتبت قصيدة عنوانها
> الأرض اليباب قال بعض من رضي عنها من النقاد
> انني كنت اعبر عن «خيبة أمل جيل» وهذا هراء. ربما
> كنت قد عبرت لاولئك النقاد عن وهمهم في خيبة املهم
> دون غيرهم، لكن ذلك لم يكن جزءاً من مقصدي[٨]

ومع ذلك نجد كاتباً مثل (ي. م. فورستر) يقول عام ١٩٢٨ ان اليوت شاعر جيل باكمله. فقد كتب للشباب (الأرض اليباب) وهي «قصيدة تركت فيهم اثراً عميقاً، واعطتهم بالضبط الغذاء الذي كانوا يطلبون... كان اهم المؤلفين في عصرهم.. كانوا موجودين في عباراته...»[٩]

برغم هذا الحديث عن كآبة جو القصيدة وتعبيرها عن خيبة أمل جيل العشرينات ووحشته، كان همّ كثير من النقاد في تلك الحقبة الاشادة بنجاح القصيدة على المستوى الفني. لقد اصبح النقاد يصفون هذا «الخليط المجنون» الذي يسم اسلوب القصيدة بانه «انتقالات ناعمة من جوّ الى آخر» يجعل القصيدة ناجحة بحكم ما فيها من «كلّ موحد»[١٠] وقال ناقد اكاديمي[١١] في عام ١٩٢٩ «انني مستعد للمراهنة ان سنة ١٩٢٢ التي شهدت نشر (الأرض اليباب) ستكون سنة مهمة في تاريخ تطور الشعر

8. T. S. Eliot, **Thoughts After Lambeth** London, 1931 **in** Cox and Hinchliffe, **op. Cit.**, p. 26

9. Cox and Hinchliffe, **Op. Cit.**, p. 49 .

10. **Ibid.**, p. 49.

11. **Loc. Cit.**,

الانكليزي مثل سنة ١٧٩٨ . . . » وكان الاستاذ (بونامي دوبريه) يشير الى سنة نشر **قصائد غنائية** التي بدأت الحركة الرومانسية في الشعر الانگليزي على يد الشاعرين وردزورث و كولردج . ثم عاد الناقد عام **١٩٣٢** ليقول انه يحسب اليوت «أهم أثر في الشعر الانكليزي في الوقت الحاضر». وكان النقد الاكاديمي الذي نبّه الى منزلة اليوت في الشعر والنقد يشهد بحلول عام **١٩٣٢** ما لا يقل عن ستة كتب كاملة تتناول شعر اليوت دون غيره، صدرت في لندن وپاريس وسياتل (ولاية واشنتن الاميركية) وفنلندا وپكين.

ولم يكن ادراك منزلةَ الشاعر وقصيدته مما يقتصر على الناقد الاكاديمي بطبيعة الحال. . فقد ادرك ذلك شعراء العصر، ولعل ابرزهم (سيسيل دَي لويس) الذي وجد للقصيدة «اثراً كبيراً في الشعر المعاصر. . . ربما يفوق اثر اي شعر آخر في العصر» وهو يرى ان ذلك لا يعود الى الأسلوب قدر ما يعود الى موضوع القصيدة. فهو يقول:

من الخطر دائمًا، بل من الوقاحة ان نشيد بقصيدة لأي سبب سوى ما فيها من شعر، لكنني مضطر للقول ان (الأرض اليباب) تبدو لي مهمة بالدرجة الاولى بوصفها وثيقة اجتماعية. فهي تعطي انطباعاً اصيلاً عن عقلية المثقفين في الوهدة النفسية التي حلت بعد الحرب مباشرة. فهي تجعلنا نحس بالارهاق العصبي، والتفتت الذهني، والوعي المفرط بالذات، والضجر، والتلمس البائس في إثر نثارة عقيدة تهشمت- كل تلك الاعراض للمرض العصابي الذي اجتاح اوربا دون رحمة، مثل الانفلونزا الاسپانية. ولكن القصيدة اذ تفعل ذلك توسع من مداركنا في مجال الفعالية الشعرية: فكما قال اليوت نفسه: «ان الميزة الاساسية للشاعر ليست في تناول عالم جميل، يل في قدرته ان يرى ما تحت ذلك من جمال وقبح، ان يرى الضجر، والرعب، والعظمة»[١٢].

12. **Ibid.,** p. 59.

لقد كان من شأن النقد الاكاديمي الذي بدأه ريچاردز مشيراً الى التضمين والغموض والبناء الموسيقي ان تحرك عدد من النقاد الاكاديميين استجابة الى تحدي الشاعر في نقده كما يظهر في (الأرض اليباب)، وتناولوا شعر اليوت وهذه القصيدة بالذات، يعملون فيها شرحاً وتحليلاً وتفسيراً. وربما كان اهم عمل في هذا الباب كتاب الاستاذ الشاعر (وليم امپسن) بعنوانه المثير **سبعة أنماط من الغموض** (١٩٣٠) كان امپسن تلميذ ريچاردز وكان شديد الاعجاب بشعر اليوت الى درجة غير عادية. وفي كتابه عن الشاعر الذي نشر عام ١٩٤٨ راح امپسن يتذكر هذه الفترة بالحديث عن (اسلوب الأستاذ) فيقول «انني احسّ مثل الكثير من الشعراء من ابناء جيلي بانني لا استطيع القول اي قدر من تفكيري كان من صنعه هو». يتناول امپسن الابيات ٧٧- ٩٣ من اول المقطع الثاني من الأرض اليباب: لعبة شطرنج، ويستعملها نموذجاً لنمط من انماط الغموض، نمط ليس مرجعه الأساطير او اللغات الاجنبية، بل مرجعه الصيغة الصرفية لبعض الكلمات في النص، ويختار «تنداح» مثالاً على ذلك، وهي الكلمة التي ترد في السطر ٨٥ «في علب حرير تنداح في وفر عميم». يرى الناقد ان هذه الكلمة (في صيغتها الانگليزية) يمكن ان تكون فعلاً او اسم مفعول او صفة. فإذا كانت صفة تكون الأشياء «المنداحة» هي «حقاق أو جواهر، أو ألق، أو ضوء، أو وفر». واذا كانت فعلاً بمعنى (سكب) تكون الجواهر هي التي سكبت الضوء من حقاقها، وغيرها من الجواهر تكون (مسكوبة) او (منداحة) مثل الحقاق على منضدة الزينة. واذا كانت (تنداح) او (انسكبت) تشير الى الألق، فقد تكون الكلمة فعلاً او اسم مفعول صفة على حد سواء. ومثل ذلك الغموض ينطبق على كلمة زجاج اذا كانت تفيد «حقاق من زجاج» او «حقاق من عاج وزجاج». وكذلك الصفة «ما عليها

سداد» وهي في النص اسم مفعول صفة، قد تصف واحداً او آخر من الأسماء حولها. يرى امبسن ان هذا النوع من الغموض يزيد في غنى الاسلوب الشعري عند اليوت وانه لذلك يستثير في القراء رغبة في العودة الى القصيدة وتأملها وتقليب جوانب المعنى المراد فيها، وتلك أمارة الشعر النفيس الذي لا تنتهي قيمته عند الفراغ من القراءة الاولى. وهنا نجد صدى لرأي ريچاردز ان احسن قراء الشعر من لا يكتفي بالقراءة الاولى بل يجهد ذهنه في تقليب وجوه المعنى فتعود القصيدة «ترغم الذهن المتلقي على النمو».

ومن كتب النقد الاكاديمي المهمة ما صدر في هذا السياق من استغوار القصيدة على مستويات المعنى والاشارة والاسلوب والمهاد الثقافي كتاب ليڤز سابق الذكر. يرى ليڤز أن اختلاط أنواع التراث والثقافات يجعل من الصعب على تراث بعينه ان يستوعب كل تلك الاشتات، ومن هنا تفرقت الانماط الثقافية وضاع الاحساس بالقيمة المطلقة التي هي من ضرورات الثقافة الصلبة الاساس. وقد اجتمع الى هذا الوضع الفكري سرعة الحركة والانتقال الذي كان من نتاج عصر الآلة والماكنة، مما اورث الاضطراب في استمرارية انماط الحياة. ويرى الناقد ان (الأرض اليباب) اذ تحتفل بطقوس الخصب في الحضارات القديمة وتقابلها بمفارقة ساخرة مع طقوس الحياة المعاصرة انما تشير الى هذا الانعدام في الاستمرارية والصفة المطلقة في القيم المعاصرة. وبهذا المعنى يجد الناقد ان الشاعر يتكلم هنا «بصوت عصره» ولا يفوت الناقد ان يشير الى ان القصيدة تعبر عن هذا التشتت والتفرق والاضطراب في العالم المعاصر، عن طريق تقديم صور متنافرة يجمعها (نظام موسيقي) هو النظام الذي تحدث عنه ريچاردز من قبله. ولا يفوته أيضاً ان ذلك النوع من العرض لم يكن ممكناً لولا استعمال

التركيز عن طريق الاشارات التضمينية. وهنا لا يجد بداً من الاعتراف بان القصيدة انما تخاطب «أقلية محدودة» ويحاول رد التهمة بالقول ان جميع الاعمال الادبية الكبيرة في التاريخ تشترك مع القصيدة في مخاطبة الاقلية المحدودة. وهنا يجد ان الحل الوحيد هو في تجرد الناقد للشرح والتفسير، فيقدم نموذجاً من ذلك في مقطع يختاره من اول القصيدة، يبين في ختامه براعة الشاعر في بلوغ مقصده.

لكن الدراسات الاكاديمية الهادئة التي صدرت في انكلترا حتى مطالع الثلاثينات لم تجد ما يماثلها في اميركا غير كتاب ماتيسن سابق الذكر. عندما صدر هذا الكتاب اول مرة عام **١٩٣٥** كان يضم ستة فصول تتناول شعر اليوت حتى ذلك التاريخ، اي قبل ان يبدأ اليوت في كتابة المسرحية الشعرية والرباعيات. وفي عام **١٩٤٧** صدرت طبعة ثانية موسعة. كان الكتاب أحسن ما ظهر في اميركا، ربما حتى الوقت الحاضر، من حيث رصانة التناول النقدي وسعة اطلاع المؤلف التي تنعكس في شرحه القصائد وتفسيره الآراء النقدية. وقد كان للكتاب أثره في النقد الاميركي المعاصر لشعر اليوت، ويزيد من قيمته النقدية ضحالة اغلب ما صدر بعده في اميركا عن شعر اليوت بالقياس الى هذا الكتاب الرائد.

من امثلة ضحالة التناول النقدي والتسرع في الأحكام ما نشره آيفور ونترز عام **١٩٤٣** في كتابه **عن الشعراء المحدثين**. هذا الناقد الاميركي لا تعجبه طريقة التضمين ولا يستهويه الوصف في (لعبة شطرنج). فهو يحاول ان يترك في القارىء انطباع العارف بما يقول باشارة غائمة الى بودلير و(ازهار الشر) مفضلاً الشاعر الفرنسي، وكأن المسألة يمكن تناولها بتلك البساطة. «اليوت، في تعامله مع مادة واطئة سخيفة، وجد نفسه مضطراً للبحث عن الشكل في تلك المادة: وكانت النتيجة خلطاً وتقديم تفضيلات باسلوب

صحفي . . . بودلير يتناول مادة مشابهة في اطار حقيقة ازلية فانتهى الى تقويم عميق لفكرة الشر . . والفرق بين الاثنين فرق بين التفاهة والعظمة»[١٣]. يجد ونترز ان طريقة اليوت في جمع التضمينات، وبخاصة في آخر القصيدة هي «طريقة رجل لا يقدر على تناول موضوعه فيلجأ الى تقريبه عن طريق الاقتطاف . . . اليوت يعاني من وهم انه يحكم على الاشياء، لكنه لا يزيد على ان يعرضها . . يقذف بنثارة غير متجانسة . . . لا يدرك تناقضاته . . يصنع فضيلةمن كسل روحي . . . » .

مثل هذا النمط من النقد الاميركي ما نجده عند (كارل شاپيرو) لذي نشرِ عام ١٩٦٠ كتاباً بعنوان موت **مَلَكَة الحكم الأدبي**. هذا العنوان وحده يدفع الى التساؤل : عند من ماتت هذه الملكة النقدية؟ مثلما تحزّب ونترز للشاعر الفرنسي ، يتحزّب شاپيرو للشاعر (پاوند) بشكل قد لا يكون من التسرع الظن لأن پاوند كان اكثر (امريكية) من اليوت ! ولأن الصانع الأمهر قد (تعاون) مع الشاعر في قصيدته، فان ذلك في نظر شاپيرو ينتقص من حصة اليوت ، وكأن الشاعر لم يعترف بذلك في صفحة العنوان، وبأسلوب كريم مؤثر. يتخلى شاپيرو عن مهمة تفسير القصيدة لمن يريد ذلك «عن طريق زيارة اقرب مكتبة» . لكنه يريد «تناول (الوحدة) في القصيدة فيجدها غائبة لان بالامكان تحويل اي جزء من القصيدة ليأخذ مكان غيره فلا يتأثر المعنى.ومقاطع الوصف ضعيفة»، وبخاصة (لعبة شطرنج) فهي من اكثر ما كتب اليوت (خمولاً) لأنها تعبر عن عدم رضاه عن ذلك النوع من الشعر . والدليل على سقوط ذلك النوع من (الشكل) ان احداً لم يستطع ان ينطلق منه، حتى الشاعر نفسه . في المقطوعات التقليدية من الرباعيات يظهر «اليوت اكثر عنفاً شخصياً وقبحاً حول معتقداته

13. **Ibid.**, p. 60.

بالذات؛ وفي الأسلوب غير التقليدي يقترب صوت الشاعر من الغياب ليحل محله شخصيات من قراءاته»[١٤].

قد لا يستطيع القارىء ان يدرك الخطر الذي يصدر عن هذا النوع من الكلام، خصوصاً اذا كان صاحبه يحمل لقب (ناقد) ويشغل مركزاً في التدريس الجامعي والكتابة في الصحف الادبية. اذا كان اسلوب «خطوتين وقفزة» يصلح في استعراض بعض الروايات الاميركية فلا أحسب أن هذا الأسلوب يفيد في تناول الشعر عموماً، وهذا الشعر على وجه الخصوص. ولا احسب كذلك ان مثل هذا القارىء يستطيع ان يصل الى نوع من صفاء الذهن اذا لم يزد على اهمال هذا النوع من الكتابة النقدية. وفي نفس الوقت، ليس في هذا النوع من التناول ما يستدعي الرد باكثر من ابتسامة آلية.

لكن هذا لا يعني ان ليس من حق الناقد تناول اي اثر ادبي واظهار ما فيه من صفات يحسبها عيوباً ومثالب، شريطة ان يقدم الناقد حجة مقنعة، او في الأقل رأياً شخصياً يدعمه بامثلة. هذا ما نجده في كتاب (گريَم هَفْ) الاستاذ بجامعة كمبردج، الذي نشره عام ١٩٦٠ كذلك، بعنوان **الصورة والخبرة**. يناقش (هَفْ) أسلوب (الأرض اليباب) في كتابه ويخلص الى القول ان «تجميع الصور ليس طريقة بحال بل الغاء للطريقة»[١٥] لكنه يقول هذا باسلوب هادىء ويسوق امثلة تعزز قناعاته، ويترك المجال للرد عليه. يرى هذا الناقد ان القصيدة تفتقر الى (الصفة الكلية) ويغمز قناة ريچاردز حول تجميع (موضوعات) القصيدة على طريقة (موسيقى الافكار). وهو لا يرى امكان «ترك الصور تغور في الذاكرة تباعاً من دون

---

14. **Ibid.**, p. 62.

15. **Ibid.**, p. 64.

مناقشة معقولية كل منها»ويرى (هَفْ) ان القصيدةتضم انماطاً عديدة من الكتابة الادبية من سرد ووصف وتمثيل وهلوسة وتضمين، مجموعة في قصيدة واحدة بشكل لم يسبق له مثيل، وهو لا يحب ذلك. ويسوق امثلة من الايحاء الرومانسي الجميل في المقطع عن فتاة الزنابق ويقابله بمقطع من الايحاء بالشهوة القبيحة في مقطع الراقمة وصاحبها الشاب المدمل. يجد هَفْ ان الاسلوبين «يعيشان في تعاسة الى جانب بعضهما» في القصيدة. وهو لا يحب كذلك كون تايريسياس يشكل جوهر القصيدة في ما يقول «يفعل لأنه يجمع نقائض عديدة، لذلك لا يمكن ان يرمز الى عنصر توحيد.

ان النبرة الهادئة التي يسوق بها هذا الناقد اعتراضاته على القصيدة لا تثير الغضب أو الاستخفاف عند القارىء كما يفعل كلام ونترز و شاپيرو. من حق (هَفْ) ان يناقش، ومن حق القارىء ان يناقش، شريطة ان يكون الرد مثل النقد، يقوم على فهم للأثر من جوانبه المتعددة.

كان لنموذج الطريقة التي اقترحها الناقد الاكاديمي ليڤز عام ١٩٣٢ اثرها في ظهور دراسات نقدية مماثلة في اميركا. ففي عام ١٩٣٩ نشر (كلينث بروكس) دراسة ممتازة عن (الأرض اليباب) يدرس الاسطورة فيها دراسةنقدية. تقوم الدراسة على تحليل عميق للقصيدة من جميع جوانبها، فذهب بذلك الى البعد الذي اراده ليڤز في كتابه سابق الذكر. تتميز هذه الدراسة بالاستناد الى المهاد الثقافي الواسع الذي يقبع خلف القصيدة وثقافة كاتبها، وتأخذ بالتحليل المتأني جميع الاشارات، مما يجعل الدراسة مرجعاً اساسياً في فهم القصيدة، يوحي بضرورة اليقظة الذهنية التي يتطلبها فهم الشعر المعاصر بعد اليوت، ولو على نطاق لم يقترب منه الا شاعر اميركي من حقبة الخمسينات هو (والاس ستيڤنز)، رغم ان هذا الشاعر يثير مشكلات

من نوع آخر. وفي عام ١٩٥٩ صدرت دراسة ممتازة مماثلة في اميركا بقلم (هيو كينّر) بعنوان (الشاعر الخفي) تشبه الدراسة السابقة من حيث التعمق والاحاطة بجوانب القصيدةواشاراتها وتضميناتها. وأحسب ان هذه ايضا تسير في الطريق الذي اشار اليه ليڤز وتقطع مراحل شاسعة. ومثل الدراستين السابقتين دراسة متعمقة ثالثة بقلم (فرانك كيرمود) صدرت عام ١٩٦٧ بعنوان (لهجة بابلية) قد تغفر ذنوب ما سبقها من كتابات ضحلة في اميركا، بحكم ما فيها من مُقْتَرَب اكاديمي رصين، ينم عن كاتب يحب موضوعه وينغمر فيه بحثاً واستغواراً. وأحسب ان في ذهن هؤلاء النقاد الثلاثة، اضافة الى ريچاردز و ليڤز ، كتاب ماتيسن الذي بدأ في اواسط الثلاثينات نوعاً من النقد المتبصر الواعي الذي بقي حياً في كتابات الاكاديميين مما لا يستغني عنه أي باحث.

أما الدراسات النقدية التي تتناول الجانب الفكري- السياسي في (الارض اليباب) فيمكن تلخيصها بان الشاعر يفضل الماضي المشرق على الحاضر الكئيب، وانه ضد التقدم العلمي ومع التراث الاسطوري الغيبي، وانه مع ثقافة الماضي التي تختص الاقلية وضد مفهومات علم النفس المعاصر وآلية المدنية الصناعية، وانه ضد الطبقات الاقل امتيازاً في المجتمع. نجد هذه الصفات تجتمع في دراسة (ديڤد كريگ) التي نشرها عام ١٩٦٠ بعنوان «الانهزامية في الأرض اليباب». تتميز هذه الدراسة بحماس يتدفق بشكل يعطي كثيراً من الحرارة وقليلاً من الضوء[١٦]. يجد الكاتب ان (الارض اليباب) مثال معاصر «يعرض كآبة شخصية انهزامية في شكل صورة غير شخصية عن المجتمع» رغم ان الشاعر قد انكر ذلك في مناسبات عديدة. يهاجم الكاتب رأي ليڤز في دفاعه عن (ثقافة الأقلية) وعن رأيه

16. Ibid., p. 200.

ان القصيدة تصور التفتت في القيم الموروثة وانقطاع الاستمرارية في الانظمة الفكرية الضرورية لصلابة اسس المجتمع. ويحمل الكاتب على الشاعر تنوع الاساليب في قصيدته وسرعة الانتقال بين المواقف والمشاهد بين الثقافات والمجتمعات في الزمان والمكان، ليخلص الى قبح الصورة المعاصرة كما تنعكس في حياة «نساء الطبقة العاملة في الخمارات والحديث عن الاسنان الصناعية والاسقاط والمنافسة الجنسية بين نساء الجنود في الحرب الاولى» يجد الكاتب ان هذا الأسلوب في مقابلة صورة مثل هذه مع الايحاء بصورة(أوفيليا)في مسرحية هاملت يفشل في نقطتين: فهو ينحدر باسلوب المفارقة الى مستوى الهزء العادي؛ وهو لا ينجح في الاقناع بأفضلية ذلك الماضي. يرى الكاتب ان مقابلة حاضر النهر في لندن المعاصرة مع ماضيه ايام اليزابيث الاولى، مثل مقابلة تصرف الملكة والدوق مع الراقمة والشاب المدمّل، من الصور غير المقنعة، لأن التاريخ لا يتحدث عن حياة افضل في عهد اليزابيث مما هو في المدينة المعاصرة. كما ان اوصاف عاشق الراقمة تدل على عدم تعاطف الشاعر مع طبقة العمال من صغار الكتبة في وكالات العقار. فاذا كان الحب الاسمى في عهد اليزابيث قد انحدر الى الشهوة عند الراقمة (وهذا عكس ما يوحي به الشاعر، لأنه في الواقع يتحدث عن حب عقيم في الماضي والحاضر على حد سواء) فان وضع النساء في عهد الملكة اليزابيث لم يكن افضل من وضعهن في الحاضر. ثم يقتطف الكاتب من المؤرخ (تريفيليان) وصفاً عن «ضرب الزوجة الذي كان من حق الرجل، يمارسه دون خجل افراد الطبقات العليا والدنيا. وكانت الفتاة التي ترفض الزواج بمن يختاره الوالدان تحبس في غرفة دون ان

يهتز لذلك الرأي العام. ولم يكن الزواج مسألة حب شخصي بل كسباً للعائلة، وبخاصة بين (فرسان) الطبقات العليا». ثم يستمر الكاتب في حماسه للحاضر لأن الماضي ليس افضل منه، فتبلغ به «حماوة الرأس» ان يدافع عن الاسنان الصناعية لأنها من «روائع الانجازات الطبية» ويعتقد ان الشاعر وليفــز من بعده لا يجدان في عالم الماكنة ما يستحق الاحترام.

ويبلغ الحماس بالكاتب في هجومه على الشاعر والنقاد الذين اشادوا بقصيدتـه ان يبـدأ بالاتكـاء على مقتطفـات من (إنگلز) و (ماركس) و (البيان الشيوعي) و (رأس المال) و (لينين) بشكل يوحي للقارىء ان هذه المصادر تحدد موقفه، لكنه ليس من الشجاعة بحيث يقول ذلك صراحة. وينتهي الى القول ان الاشياء التي يهاجمها الشاعر في بؤس المجتمع هي التي هاجمها اصحاب الفلسفة السياسية قبله، وبشكل افضل مما يفعل الشاعر، الذي كان عليه، في رأي الكاتب، ان يقبل بالتعاون مع حاجات الحاضر لغرض الوصول الى مستقبل حياة أفضل. يقول الكاتب ان الشاعر لا يظهر استعداداً لمثل هذا التعاون مع من هو خارج حدود تجربته الشخصية. ويؤكد على ذلك اهتمام الشاعر بالفيلسوف (بركلي) الذي يقول: «تقع خبرتي داخل حدود دائرتي بالذات، وهي دائرة مغلقة على الخارج». لذلك، يقول الكاتب، ان (الارض اليباب) عمل لا يمثل العصر الحاضر، والقول بغير ذلك يدل على نظرة متشائمة نحو هذا الحاضر.

من الواضح ان الذي اثار هذا النّاقد وامثاله إشارة الشاعر الى «خراب شرق اوربا في الوقت الحاضر» فيجده الناقد دليلاً على فكر سياسي رجعي. بل انه يهاجم ليفز في الطريق، ولنفس السبب، ويستغرب ان يكون «نظام (بيلاكون) الشيوعي في هنگاريا يمثل الخراب». ويدفعه الحماس ان يسأل اليوت ان كان من رهط القياصرة، خصوصاً وانه قد عرف الكونتيسة

ماري لاريش من بقايا الامپراطورية الهنگارية- النمساوية. ويستنكر رأي ليفز ان «الحشود المتلفعة» تشير الى البرابرة غزاة الحضارة من الروس، ويرد الشتيمة بقوله إن اليوت كان يكتب شعره يوم كانت «جيوش المتحضرين من بريطانيا واميركا وفرنسا واليابان تجتاح روسيا على ثلاث وعشرين جبهة» ويكون آخر سهم في جعبة الناقد أن اليوت «ليبرالي متشائم لا يجد ما يرتبط به- لا الحضارة الجديدة التي تتأسس في الشرق ولا الحياة العادية في الغرب، موضع استنكاره».

مثل هذا الأسلوب الانفعالي لا نجده في **موسوعة الأدب السوڤياتية** مما قد يحمل بعض القراء على التساؤل: لماذا يكون (ديڤد كريگ) ملكياً اكثر من الملك؟! هنا نجد معلومات هادئة تمثل وجهة نظر واضحة[١٧] لا توافق اليوت في آرائه حول الحياة التي يصورها في (الأرض اليباب)، لكنها تعرض ذلك الاختلاف برصانة نقدية، لا تثير القارىء ولا تغضب الباحث. تسجل الموسوعة ان معرفة الادباء الروس والقراء بشعر اليوت بدأت في الخمسينات (ربما بعد فوز اليوت بجائزة نوبل في الاداب عام ١٩٤٨؟) وقد ترجمت مقاطع من الأرض اليباب الى الروسية في عدد من الدراسات، لكن القصيدة شهدت أول ترجمة كاملة الى اللغة الروسية عام ١٩٧١ بعنوان (الأرض غير المثمرة). تستند المعلومات في هذه الموسوعة الى اهم الدراسات والكتب عن الشاعر مما صدر في انگلترا واميركا، وبينهم عدد كبير من الاسماء التي وردت في الصفحات السابقة، لعل اهمها كتاب ماتيسن الذي نشر بالروسية عام ١٩٧٢. يرى (زڤيرڤ) كاتب المادة عن اليوت (ص ٨٧١-٣) ان الشاعر «قد رسم في قصائده التراجيدية صورة

(١٧) انا مدين بترجمة هذه المعلومات من اللغة الروسية الى الصديق الدكتور ضياء نافع من قسم اللغة الروسية بكلية الآداب بجامعة بغداد.

المجتمع البرجوازي، حيث يمثل انهيار الشخصية تهافت المدنية واللاأبالية في التفكير والسلوك». لقد وصل الشاعر «في قصائد العشرينات الى الطريق المسدود روحياً للمجتمع المعاصر، ولحنه الرئيسي جفاف الطاقة الانسانية عموماً». اليوت «شاعر الخيبة التي ولدت بعد الحرب العالمية الاولى، وقد رفض اليوت دون هوادة العالم البرجوازي، ووصل تدريجياً الى الاخلاقية المسيحية... والبدايات الملكية... التي حددت مواقف الشاعر الاجتماعية الرجعية في الثلاثينات.. واحد من اعمق شعراء القرن العشرين بكل تناقضاته العميقة».

وتقول (ايڤاشيڤا) في مقالها عن الأدب الانگليزي في القرن العشرين (ص ٧٠ـ ٧٧) «إن اليوت شاعر يعترف به النقاد التقدميون في انگلترا، لأنه شاعر ذو قدرة كبيرة على تمثيل الحداثة الاوربية».إن توجّه الشاعر نحو «لغة البسطاء لا يعني ديمقراطية منه، لانه يرسم صورة كالحة للناس الذين يعيشون حياة كالحة... نجد ملامحها بشكل ضبابي... ونقرأ بين سطوره ان كلام أناس اليوم تعيس بالنسبة الى كلام الماضين... حيث لا حول للانسان المعاصر الذي لا يستطيع العودة الى المستوى الروحي العظيم في الماضي الذي ضاع الى الابد». ان اشارة اليوت الى «خراب شرق اوربا في الوقت الحاضر» لم تغضب كاتبة شيوعية كما اغضبت كاتباً انگليزياً. فهي تقول: «ان اليوت يشير الى الپروليتارية الروسية الثورية مستشهداً بمقتطف من الكاتب السويسري (هيرمن هسه) كما يبدو» ونلمس من اسلوب الكاتبة ان النقاد الروس يستندون الى النقاد الانگليز في تفسير اليوت باسلوب يحاذر الهجوم او المديح في شكل شديد. وثمة مقتطف من (موريس باورا) عن «اليوت شاعر اليأس والافلاس» لا يتفق الكاتب فيه مع النقاد الثوريين الذين يقولون ان اليوت صوت حضارة تحتضر. تقول الكاتبة «ان اليوت

ينتمي الى جماعة الكتاب الرجعيين الذين تجمعوا حول مجلة **المعيار** بين ١٩٢٣ـ ٩» تلك المجلة التي كان يحررها الشاعر نفسه. ان الآراء التي تصدر عن موقف معارض لكنه واضح المعالم، كما نجد في هذه المقتطفات من الكتّاب السوفيات المعاصرين، يبعث على الاحترام، مع الاحتفاظ بحق المناقشة لمن يشاء، وهو شعور قد لا يجده بعض القراء في نقد ديفد كريك الذي لا يعلن عن موقف صريح.

وثمة موقف صريح من كاتب انگليزي يقول لك انه بدأ حياته الفكرية اشتراكيا في العشرينات، ثم اصبح شيوعياً قبل الثلاثينات، وكان الكاتب الشيوعي الوحيد[١٨] الذي يكتب في **المعيار** بانتظام، رغم ان أمثاله كانوا يكتبون فيها من حين لآخر بين «جماعة الكتاب الرجعيين الذين تجمعوا حول المجلة» كما تقول (ايڤاشيڤا). نشر (أ. ل. مورتن) كتاباً بعنوان **مادة بريطانيا** عام ١٩٦٦، اي بعد وفاة اليوت بسنة، ضمنه مقالاً عن الشاعر بعنوان «نظرة شخصية». يقول الكاتب إنه إذ يتحدث عن تجربته مع شعر اليوت انما يتحدث عن تجربة جيل العشرينات بأكمله حيث كان اليوت «مؤثراً كبيراً» في عالم كنا نرى فيه «الجوع والتعاسة والبطالة في كل مكان». وكانت (الارض اليباب) ذات أثر كبير لانها كانت تختلف عن «نعومة الشعر في العقدين السابقين» فقد كانت تتحدث عن الحقائق المظلمة في عالم ما بعد الحرب».

> انا لم نجد في الأرض اليباب كل ما كان هناك، بل وجدنا الاشياء التي كنا نريدها اكثر من غيرها ولم نجدها في مكان آخر. وقبل كل شيء وجدنا ابلغ تعبير عما كان يرعبنا اكثر في العالم الحديث ـ من ناحية ما فيه من وحشة وقبح، ومن ناحية تلك الفوضى والقلق اللذين ربما كنا نحسهما بشكل شديد. كان غموض القصيدة وما فيها من انتقالات غريبة مفاجئة. يعكس بالضبط ما كنا نحسه نحن.

---

18. A. L. Morton, **The Matter of Britain** London, Lawrence and Wishart, p. 155-66.

كانت الاسطورة المركزية عنصر توحيد في الارض اليباب اذ تموت في عوزها للماء باعث الحياة، وكان ذلك مما يناسب العالم الحديث، والمدن الكئيبة المكتظة بالناس الذين تستعبدهم الاشياء؛ يعيشون حياة يابسة فقد عملهم فيها كل معنى بعد ان امتصه نظام العمل الرأسمالي. لقد كسبت الارض اليباب معنى واقعياً آخر لكونها تقع في لندن الحديثة.

ثم يقتطف الكاتب من القصيدة صور بؤس الحياة المعاصرة التي استنكرها كثير من النقاد بدعوى ان الحياة في مكان وزمان آخرين لم تكن افضل من العالم المعاصر. والعجيب ان مورتن يجد الصفات التي وجدها آخرون «سلبية» في القصيدة هي الصفات التي تعطي القصيدة اهميتها في تصوير الحياة كما عرفها الذين عاشوا في العشرينات. مثل ذلك النقد الذي يردده كثيرون: ان القصيدة متشائمة لانها لا (تتقدم) وانها تنتهي حيث بدأت، وان البحث عن الماء في اول القصيدة هو البحث عن الماء في آخرها، وان الملك السماك يعود للظهور في آخر القصيدة وهو ما زال يصطاد، صابراً في جلوسه على الساحل. يرى مورتن ان القصيدة لا تقدم حلولاً لقفر الحياة وهو بالضبط ما كان يريده الشباب- الا يتقدم احد بحل مفروض من الخارج لانهم كانوا يبحثون عن الحل بانفسهم. وهذه الصفة في القصيدة، بما فيها من مسحة تشاؤم، يجدها هذا الناقد الاشتراكي- الشيوعي مما ارغم شباب العشرينات على احترام الشاعر وقصيدته، لأنهم وجدوا فيه اخيراً الشاعر الذي يشاركهم همومهم حول اوضاع العالم المعاصر، ولا يدعي مثل غيره ان كل شيء بخير.

لكن (الارض اليباب) في نظر مورتن تحمل نوعاً من التناقض في الفكرة قاد الشاعر في الاخير الى اختيار واحد من طريقين: الفكر الثوري، كما تمثله الماركسية التي تبعها كثير من المثقفين والشعراء في انكلترا في

الثلاثينات؛ او الفكر المحافظ والعودة الى القيم الثابتة في الكاثوليكية والملكية، وقد اختار اليوت الطريق الثاني، كما بدا في (الرجال الجوف) ١٩٢٥ و (اربعاء الرماد) ١٩٣٠ . يرى (مورتن) ان هذا التناقض يوحي به البيت «جسر لندن يتهاوى. . .» ويرى الناقد ان ذلك يرمز الى القيم البرجوازية التي كانت تتهاوى، وهي كل القيم التي يعرفها الشاعر.

ولأن الجسر كان يميل الى التفكك ويعاد اصلاحه دائماً، فان الناقد يرى ان الشاعر كان يأمل ان النظام الملكي الذي كان يتهاوى هو الآخر، يمكن اصلاحه مثل الجسر.

ثم يستطرد الناقد في وصف معرفته بالشاعر اثناء تحرير مجلة المعيار، التي كانت، رغم صفتها الرجعية في السياسة التي تدافع عن القيم الغربية والمسيحية، تنشر لشعراء شيوعيين. ويرى الناقد ان ذلك يدل على احترام الفكر عند شاعر مفكر، حتى عندمالا تكون تلك الافكار من نوع مالديه[١٩]. بل انه يلتمس في تعليق كتبه الشاعر في المجلة عام ١٩٣٢ ما يدل على انه كان يكن احتراماً كبيراً للفكر الماركسي، قدر ما كان يزدري الليبرالية، كما يمثلها جماعة (مدرسة الاقتصاد اللندنية). ويخلص الناقد الى القول ان اليوت كان يمكن ان يختار الشيوعية حلاً بديلاً للأزمة التي حلت بالعالم في لعشرينات. لكن اغلب المهتمين بفكر اليوت ينسون كل هذا، بل ربما يجهلونه، ويؤكدون تأكيداً اكثر مما يجب على عبارة اوردها الشاعر في مقدمة

---

(١٩) قد يكون من المناسب هنا اقتطاف عبارة من حديث للشاعر السوفياتي المعاصر (يفتوشينكو) في حوار نشرته (الجريدة الأدبية) السوفياتية قبل أشهر: «كان اليوت شاعراً كبيراً وموهوباً. عندما تقرأ أشعاره فانك ترى فيها انعكاساً لواقع العالم الرأسمالي وحياة مثقفي الغرب. إن أعماله تختلف عن مواقفه الأيديولوجية وآرائه السياسية».

(ترجمة كامران قره داغي، جريدة الجمهورية، بغداد ١٣ / ٣ /١٩٨٠ ص ٣).

كتاب نشر عام ١٩٢٨ قال فيها ما معناه انه كاثوليكي في الدين، كلاسي في الثقافة، ملكي في السياسة. وفي عام ١٩٣٦ قال اليوت ما يفيد انه ربما كان قد تسرع في التعبير عن مسائل هي من التعقيد بحيث لا تعبر عنها كلمات ثلاث.

ويختتم مورتن هذه الدراسة العميقة الواعية عن القصيدة ومضامينها الفكرية السياسية بهذه العبارات الكريمة:

> **اجدني مضطراً للقول ان اليوت يحتل منزلة عالية بين رجال عصرنا ممن ساعدوني في الوصول الى فهم العالم المعاصر بصورة أفضل. ان لديه الكثير مما يجب ان ارفضه، وليس من الصعب علي ايجاد واهمال ما يبدو لي عديم القيمة. لكن ما يبقى هو من الوفرة بحيث ان غيابه كان سيجعل ذهني اضيق واشد فقراً، ونحو هذه البقية اشعر بالامتنان.**

المحتوى

صدر للمؤلّف

أ – دراسات نقدية

١ – **البحث عن معنى** (بغداد، وزارة الاعلام، ١٩٧٣) ط٢ (بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٨٣).

٢ – ت. س. اليوت: **الأرض اليباب – الشاعر والقصيدة** (بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٨٠) ط٢ (بغداد – مكتبة التحرير، ١٩٨٦).

٣ – **النفخ في الرماد** (بغداد، وزارة الثقافة والاعلام، ١٩٨٢) ط٢ (بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٨٩).

٤ – **منازل القمر** (لندن، رياض الريس للكتب والنشر، ١٩٩٠).

ب – ترجمات من الانكليزية الى العربية

١ – جون آردن، **مياه بابل، رقصة العريف** (سلسلة من المسرح العالمي ٨٠/١) الكويت، وزارة الاعلام ١٩٧٦.

٢ – وليم شكسبير، **تيمون الاثيني** (سلسلة من المسرح العالمي – ٩٥) الكويت، وزارة الاعلام، ١٩٧٧. ط٢ (بيروت – المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٨٤).

٣ – جون آردن، **الحرية المغلولة، صعود البطل** (سلسلة من المسرح العالمي ١٠٢/٢) الكويت، ١٩٦٨.

٤ – **موسوعة المصطلح النقدي** : سلسلة من ٤٤ جزءاً ظهر منها ١٦ جزءاً (وزارة الثقافة والاعلام بغداد ١٩٦٨ – ١٩٨٢، ١٩٨٩). الطبعة الثانية، مجلدات ذات ٤ أجزاء بدأت بالظهور عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت. صدر منها ٤ مجلدات (١٩٨٣ – ١٩٩٢) وهذه الاجزاء هي: ١ – المأساة ٢ – الرومانسية ٣ – الجمالية ٤ – المجاز الذهني ٥ – اللامعقول ٦ – التصوّر والخيال ٧ – الهجاء ٨ – الوزن والقافية

والشعر الحر ٩ - الواقعية ١٠ - الرومانس ١١ - الدرامه والدارمي ١٢ - الحُبكة ١٣ - المفارقة (١٣ - آ) المفارقة وصفاتها ١٤ - الترميز ١٥ - الرعوية.

٥ - د. ج - كِلَمْ : **وليم بليك** (بغداد، وزارة الثقافة والاعلام، ١٩٨٢).

٦ - وليم شكسپير، **پيركليس** (سلسلة من المسرح العالمي - ٢٤٧) الكويت، وزارة الاعلام، ١٩٩٠.

٧ - وليم شكسپير، **سيمبلين** (سلسلة من المسرح العالمي - ٢٥٩) الكويت، وزارة الاعلام ١٩٩٢.

٨ - رابندرنات تاگور، **أغانٍ وأشعار** (المجمع الثقافي) - أبو ظبي - ١٩٩٥.

الأرض اليباب

كان الشاعر - الناقد ت. س. اليوت حديث الاوساط الادبية العالمية خلال سبعين سنة مضت. وفي بلادنا العربية، بدأ الاهتمام بهذا الشاعر وآرائه في النقد الأدبي منذ الاربعينات. وربما كانت قصيدة الارض اليباب من اكثر ما استهوى المتادبين العرب وأثر في اساليب الشعر و النقد في الحركة الادبية المعاصرة في بلادنا، في نزوعها نحو التجديد والحداثة. في هذا الكتاب ترجمة جديدة لتلك القصيدة الكبرى، مع تفسير الإشارات والتضمينات، وتوضيح علاقاتها ببعضها، في دراسة تحليلية. يسبق ذلك دراسة البيئة الثقافية التي نشا فيها اليوت، ودراسة آرائه النقدية حتى مرحلة الارض اليباب. وثمة فصل عن «المخطوطة الضائعة» وما أجرى عليها عزرا پاوند من تنقيحات وتشطيبات. وفي الفصل الختامي استعراض لاهم ما تعرضت له القصيدة من نقد وتعليق.

نحسب أن هذا الكتاب يقدم نموذجاً لما يمكن أن يكون عليه الشعر ونقده، في عالم الثقافة المعاصرة.

1995

المؤسسة العربية للدراسات والنشر
بيروت، ساقية الجنزير، بناية برج الكارلتون، ص.ب: ٥٤٦٠-١١
العنوان البرقي: موكيالي، هـ ٨٠٧٩٠٠/١
تلكس: LE/DIRKAY ٤٠٠٦٧

الغلاف: زهير أبو شايب